

Irene Marrone

Imágenes del mundo histórico

IDENTIDADES Y REPRESENTACIONES EN EL NOTICIERO Y EL DOCUMENTAL EN EL CINE MUDO ARGENTINO

Editorial Biblos
Archivo General de la Nación

Irene Marrone

Imágenes del mundo histórico

IDENTIDADES Y REPRESENTACIONES EN EL NOTICIERO Y EL DOCUMENTAL EN EL CINE MUDO ARGENTINO

Irene Marrone

Imágenes del mundo histórico

IDENTIDADES Y REPRESENTACIONES EN EL NOTICIERO Y EL DOCUMENTAL EN EL CINE MUDO ARGENTINO

EUDEBA

Irene Marrone

Imágenes del mundo histórico

IDENTIDADES Y REPRESENTACIONES EN EL NOTICIERO Y EL DOCUMENTAL EN EL CINE MUDO ARGENTINO



982 MAR Marrone, Irene
Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino. -
1a. ed. - Buenos Aires: Biblos, 2003.
158 pp.; 23x16 cm.- (Historia argentina)

ISBN 950-786-368-0

I. Título - 1. Historia argentina

Diseño de tapa: *Luciano Tirabassi U.*
Foto de tapa: Federico Valle en Roma, con el pionero de la aviación Wilbur Wright en Roma (1908). (Museo Municipal del Cine "Pablo Ducrós Hicken")
Armado: *Hernán Díaz*
Coordinación: *Mónica Urrestarazu*

Pasaje José M. Giuffra 318, C1064ADD Buenos Aires
info@editorialbiblos.com / www.editorialbiblos.com
Hecho el depósito que dispone la Ley 11.723
Impreso en la Argentina

Esta primera edición de 1.500 ejemplares
fue impresa en Gráfica Laf SRL,
Loyola 1654, Buenos Aires,
República Argentina,
en mayo de 2003.

Índice

Presentación

Con satisfacción el Archivo General de la Nación se asocia a la edición de este esmerado trabajo de investigación sobre el material fílmico propagandístico y documental de la Argentina en los años 20, producido por el laborioso empeño de Irene Marrone.

La autora trabajó intensa y cotidianamente en nuestro acerbo testimonial para producir estas páginas, que constituirán un aporte decisivo para el estudio de nuestra cinematografía en un tramo singular de la industria con temas altamente curiosos y semiolvidados, a los que trata de rescatar con responsabilidad y seriedad académica.

Surgen de este libro las figuras emblemáticas de Max Glücksmann y Federico Valle, y también queda reflejada la presencia política en el campo de nuestra prehistoria cinematográfica.

Son sugestivos e interesantes los reflejos de la acción gubernamental de los mandatos radicales de Hipólito Yrigoyen y Marcelo T. de Alvear. También encuentra su contrapartida el antiyrigoyenismo en la filmografía política de estos dos iconos mayores de nuestra filmografía, Glücksmann y Valle.

Careciente de una tradición argentina en este tipo de enfoques, el estudio y la investigación realizados por Irene Marrone constituirán un singular aporte. Por eso, el Archivo General de la Nación se complace en verse asociado a la publicación de este libro, escrito con devoción y hondura por una estudiosa a la que reconocemos como propia por los espacios y materiales compartidos, y por el deseo manifiesto de reconstituir una sociedad creadora en paz y justicia.

MIGUEL UNAMUNO
Director del Archivo General de la Nación
Mayo de 2003

Prólogo

Es una alegría y un placer realizar el prólogo de este excelente trabajo realizado por la magíster Irene Marrone y que ha titulado con todo rigor *Imágenes del mundo histórico*.

Necesitábamos, y era una urgencia, un pormenorizado estudio de reconstrucción de nuestra memoria histórica que fuera capaz de mostrarnos hechos y representaciones significativos de la sociedad argentina en el largo plazo. Un gran ausente en esas reconstrucciones era el importante papel jugado por las imágenes (que hoy constatamos como central y fundamental para comprender la sociedad del conocimiento y de la información) en idear, crear, inventar, modelar y reproducir un determinado tipo de mundo, de sociedad, de identidad.

Irene Marrone realiza un trabajo serio, sistemático, profundo y con herramientas adecuadas sobre las prácticas culturales y su relación con los procesos identitarios en el contexto de la Argentina de entreguerras. Para ello desarrolla su estudio sobre "la relación entre la construcción del discurso documental fílmico institucional, el mundo de las representaciones que elabora y el sentido de sus prácticas en la configuración de un nuevo tipo de ordenamiento social y político".

Esto significa reconocer una historia plural, a varias voces, que exige romper con visiones dominantes que "cosifican" o "determinan" o "limitan" la compleja realidad social y cambiar la manera de reconstruir nuestras diversas memorias. Los documentales que forman el núcleo central de este libro muestran algunas de esas "otras maneras y visiones" que circularon por nuestra sociedad y que especialmente "dialogaron" con miles y miles de argentinos y argentinas. Olvidados durante decenios, gracias al estudio sistemático de la autora estos documentales vuelven a interpelarnos, nos ayudan a dudar sobre certezas construidas en torno de personas, instituciones y épocas, y nos acercan a mentalidades "conservadoras y progresistas a la vez" que conforman nuestras identidades.

Recordemos que el trabajo abarca un período histórico en el que, en la Argentina y el resto del mundo, se van a erosionar profundamente las representaciones del "mundo liberal dominante" y se desarrollan discursos y prácticas alternativas que van desde el fascismo, el nazismo, el comunismo, el socialismo, el catolicismo, hasta los diferentes nacionalismos.

Los filmes documentales aparecen como una nueva forma de "mostrar", "presentar", "representar" ese tiempo presente que busca ser eterno y por eso serán utilizados como herramientas tanto de legitimación como de propaganda y movilización.

Las investigaciones presentes en este trabajo muestran la capacidad que tienen los documentales para construir "su visión" de la realidad social y para brindar a los diversos actores sociales modelos interpretativos con los que pueden comprender esa realidad, cuestionar los consensos dominantes, preguntarse sobre la posibilidad de cambiarla y de ese modo orientar la acción tanto individual como grupal.

En este período de entreguerras serán las instituciones (económicas, sociales, productivas, religiosas, partidarias) las principales productoras de documentales. El trabajo comparativo que se realiza en el libro permite identificar y comprender visiones opuestas sobre el pasado, presente y futuro de nuestro país, que son un signo de cómo se rearman e inventan identidades de largo plazo. Se presentan documentales históricos de dos organizaciones (de la Sociedad Rural Argentina, *La pampa*, y de la Federación Agraria Argentina, *En pos de la tierra*) y de dos partidos políticos (la Unión Cívica Radical y el Partido Socialista Independiente). Al leer el trabajo de interpretación de los cuatro documentales viene el deseo de "verlos ya". El libro se complementa con un pormenorizado apéndice de filmes institucionales

Al igual que la memoria familiar, la investigación nos muestra que el relato fundador de instituciones y partidos fomenta la ambigüedad, al mezclar los acontecimientos de la realidad histórica con ficciones relativamente novelescas que nutren el imaginario social. Su función consiste en volver presentable una historia marcada por enfrentamientos sangrientos y luchas por el poder. Se realiza una reescritura que presenta una versión agradable, épica y gloriosa de los hechos, favorece la identificación con épocas legendarias y eso constituye un factor de cohesión y de unidad. Esto es mucho más evidente al presentar a una pareja bíblica –José y María– como los fundadores míticos de la Federación Agraria, o la reminiscencia mesiánica de Hipólito Yrigoyen en la fundación y consolidación del radicalismo. Más aún, implica la resignificación cristiana en nuevas religiones civiles que formaran parte del nuevo "mercado" religioso ante la crisis de la "fe liberal".

La investigación nos muestra que las memorias institucionales no

pertenecen sólo al plano del hacer sino también, y sobre todo, al de la acción política. El hacer atañe al mundo de la obra, de los objetos duraderos, de los documentos escritos y de los monumentos –lugares de memoria– capaces de resistir la erosión provocada por el tiempo. El documental puede ser leído, mientras se proyecta, como más ligado al mundo de la acción cotidiana y presente. Se hace para discutir y disputar en un momento preciso esa "acción cotidiana que crea ordenamiento". La acción es más fugaz: sólo existe mientras es alimentada por los actores, y se desvanece en cuanto ellos se detienen. Pero cuando otros actores reaparecen pueden hacer suya esa otra memoria, realimentando así el proceso continuo de reelaboración.

Asimismo, los conflictos entre productoras de documentales, la presencia cada vez mayor del capital internacional y las relaciones más o menos afines con el Estado nos muestran cómo se van configurando las empresas de la "industria del cine" en nuestro país. Del mismo modo la legislación que se crea muestra las tensiones entre regulación, control y libre expresión de este nuevo sector. Entre la libertad artística y la producción como lógica empresarial –y por ende a ser regulada por el Estado– hay un amplio debate aún no saldado en nuestro país. Irene Marrone nos muestra cómo estos temas son de alto contenido político y cruzan ideologías: algunos sectores piden "cine patriótico" y se oponen a la censura (muchas veces sólo cuando ellos están en la oposición y la piden para otros cuando son oficialistas). Pero la autora nos recuerda también cómo "socialistas, radicales y católicos reclaman regular el consumo a través de la censura o de la calificación de filmes".

Gracias a estas significativas investigaciones, las "imágenes del mundo histórico" de este cine mudo se convierten en palabra pública. Momento decisivo para la constitución de los actores que, mediante esa sencilla expresión, rompen el silencio y ponen fin a un olvido que incluía grandes dosis de indiferencia, de dominación e incluso de alienación.

Este libro tiene la riqueza y la profundidad de mostrarnos que la historia resulta siempre incierta; que nunca es algo ya adquirido, que nunca se somete a ninguna ley definitiva, que puede ser objeto de interpretaciones constantemente renovadas. De ahí cierto escepticismo ante todos aquellos que pretenden reducir "a una verdad" esa complejidad y riqueza. Las sociedades y las ciencias sociales no pueden ser comparadas ni a los hechos naturales ni a las ciencias exactas puesto que se basan en interpretaciones de hechos, representaciones y sentidos de actores cuya totalidad –por suerte– resulta imposible captar. Es necesario quebrar ese "consenso ortodoxo" que quiere igualar epistemológicamente y en los métodos a las ciencias sociales con las naturales.

Como la autora lo reconoce, este trabajo es fruto de su inserción en un grupo más amplio como es el de una cátedra y un grupo de investiga-

ción que han hecho de la pasión por "conocer y comprender" nuestras sociedades –especialmente a aquellos y aquellas que han sido empobrecidos, estigmatizados y discriminados– su principal desafío como universitarios. Enfrentarse a la "vergüenza" de un origen social humilde, luchar por invertir el estigma de pertenecer a un grupo "invalidado", hacer públicas "otras memorias consideradas subversivas", son condiciones para la formación de actores y movimientos sociales críticos, que nuestras clases, invitados, estudios e investigaciones, realizados desde la universidad pública, tratan de impulsar.

El libro publicado en 1997 por el CBC de la Universidad de Buenos Aires *Cine e imaginario social* fue una muestra de ese trabajo colectivo y hoy sirve de referencia obligada en nuestra cátedra de Historia Social Argentina. Fue un trabajo que supuso una concepción de universidad comprometida en la formación crítica, seria, responsable y exigente con los alumnos. Es lo que da sentido a nuestro quehacer docente. La formación debe relacionarse con la sociedad y de ahí el trabajo de colaboración con el Archivo General de la Nación. Los alumnos y docentes no fueron solamente a "sacar información" sino que ello significó una colaboración activa en la reproducción, la clasificación y el ordenamiento de materiales que deben ser "patrimonio nacional". El presente trabajo es fruto de esa misma concepción de universidad.

Finalmente, y sobre todo, este trabajo de Irene Marrone muestra su capacidad, su obstinación creativa, su esfuerzo continuado por avanzar tanto en lo teórico y lo metodológico como en nuevas líneas de investigación. Muchos de nosotros le debemos el haber descubierto al cine, los documentales, las imágenes, como elementos centrales en la construcción de nuestras múltiples identidades. En sus propias palabras, "estos filmes redefinen y amplían afinidades e identidades sociales conformadas desde el consumo, el trabajo, la producción y la nación".

Tienen los lectores en sus manos un libro que vale la pena leer, meditar y que, estoy seguro, los llevará a valorizar el esfuerzo que hoy se realiza en las precarias condiciones de las universidades públicas por producir conocimientos que permitan conocernos mejor y así rehacer esperanzas en que otra universidad –y otro país– es posible.

Doctor FORTUNATO MALLIMACI
Profesor titular de Historia Social Argentina
Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Agradecimientos

Cada una de las partes de este libro fueron escritas en diferentes momentos como trabajos parciales, ponencias presentadas en congresos y jornadas e informes de investigación para UBACyT en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Con el correr del tiempo fue tomando cuerpo la idea de integrar estos trabajos en mi tesis de maestría en Ciencias Sociales de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, con el título "Discursos e iconografías en el documental fílmico de propaganda institucional en los años 20 en la Argentina". A lo largo de los años compartí con mis directores de estudio, profesores, colegas y alumnos la aventura de incluir imágenes en la reconstrucción de una historia social que se pretende cada vez más amplia. En ese camino fui contrayendo deudas intelectuales y personales con quienes espero se sientan representados en este libro que es en parte fruto y anhelo de un trabajo colectivo, aunque de ningún modo los hago solidarios a la hora de asumir la responsabilidad sobre lo que aquí está escrito.

En primer lugar, quiero agradecer a mi director de tesis y profesor de Historia Social Argentina en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, el doctor Fortunato Mallimaci, quien me alentó y orientó permanentemente en lo que atañe al aspecto más global del tema, que es su inclusión en el área de estudios de las representaciones e identidades sociales, y a la doctora Cecilia Hidalgo de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, con quien abordé el aspecto metodológico del análisis del discurso fílmico.

En especial, agradezco la colaboración de mi amiga y colega Marcela E. Franco, con quien he conversado muchas de las ideas que animan esta obra. Sus aportes en el enfoque de género y en particular su trabajo en el capítulo "«Vistas y actualidades» de Max Glücksmann" han sido fundamentales. De igual manera agradezco a María Mercedes Moyano Walker, con quien abordé el estudio y la preparación del capítulo "La filmografía institucional agropampeana". A mis colegas Ma-

bel Fariña, Olga Marchelli y Susana Allegretti, con quienes compartí el estudio del lenguaje cinematográfico. Al grupo de alumnos que colaboraron en UBACyT (citados por sus trabajos a lo largo de este libro), hoy la mayoría licenciados en Sociología: Luis Miguel Donnatello, Laura Fernández Cordero, Lyor Zilberman, Daniel Cholakian, Maricel Rodríguez Blanco, Laura Meyer, Sebastián Bruno, Andrea Vogel, Constanza Villagra, Sebastián Heredia, Cecilia Solana, Adrián Melo, Juan Montes Cató, y muchos otros que me acompañaron con entusiasmo largas jornadas viendo imágenes, escribiendo artículos o armando catálogos y bases de datos.

Agradezco el apoyo brindado desde el Archivo General de la Nación a través de su director general, el profesor Miguel Unamuno, y del director de la sección Cine, Video y Audio, el licenciado Miguel Canone, por haberme facilitado el acceso al archivo fílmico y porque son quienes efectivamente promovieron la edición de este libro.

Por último, agradezco a Mónica Urrestarazu y a Javier Riera, de la Editorial Biblos, quienes se entusiasmaron con la edición de *Imágenes del mundo histórico* demostrando interés cultural y profesional en su labor.

A Carla, a Bruno, a José y a Enda quienes, de tanto en tanto, comparten día a día el palco en "función privada familiar".

INTRODUCCIÓN



Palacio Novedades, a principios de siglo.

La terrible devastación que deja la Gran Guerra erosiona el ideal de mundo liberal burgués. Comunismo, nazismo, fascismo, catolicismo, corporativismo, construyen novedosos discursos sobre las mejores maneras de resolver la nueva ecuación social y política en sociedades altamente masificadas, industrializadas y urbanizadas. Prometen un mundo más seguro y sin pobreza, con un lugar diferente para las masas en el futuro próximo, enfatizando su liderazgo o total subordinación, promoviendo la lucha de clases o su eliminación. Las distancias entre estos movimientos políticos y sociales son muchas, pero comparten el propósito afín de seducir a las masas y de asignar gran importancia a los Estados.

Las masas, por su parte, en el período de entreguerras viven su hora de encrucijada. Como un magma social que contiene en su seno fuerzas revolucionarias, contrarrevolucionarias y de estabilización, se inclinan ora a un lado, ora a otro, según sea más o menos contundente la propuesta de inclusión que se les presente. La "sociedad de masas" se transforma en una fuerza a tener en cuenta para construir nuevos consensos o romperlos, para erigir nuevos tipos de Estados, dirimir competencias económicas, ajustar la inversión o el consumo; para vender, reclutar, asociar. En ese marco la propaganda se convierte en el principal vehículo de seducción en todo el mundo. Los medios masivos –la prensa escrita o filmada, la radio o el cine– mediatizan a toda velocidad el mundo de lo "real": ninguna verdad, fundamento o razón se considera real si no lo es por su intermedio.

Buenos Aires respira en esos años una atmósfera de gran competencia económica y alta densidad política. Las demandas por la modernización tecnológica suman al mercado a capitalistas e inversores norteamericanos que rivalizan con los ya tradicionales de procedencia británica y los de la incipiente industria nacional gestados durante la guerra.

En el plano político, se resquebraja el consenso construido entre las elites y las clases medias urbanas basado en la reforma al régimen ins-

titucional y la ampliación de la participación ciudadana.[1] La ilegitimidad del yrigoyenismo parece originarse en la actitud complaciente que habría mostrado frente a los conflictos obreros que estallaron en la posguerra.[2] La elite se siente traicionada y retira por eso su apoyo al novedoso experimento de democracia ampliada. La "cuestión social" abona un clima de rivalidad política; nacen nuevos actores sociales y se reagrupan otros. Irrumpe en ese contexto un pujante "nacionalismo" con sus ligas y prensa polémica, crecen logias militares y "ligas patrióticas", se alían viejos partidos de corte liberal como los conservadores, los socialistas y los radicales antipersonalistas. Nuevas y viejas elites comulgan en el rechazo al protagonismo que parece adoptar "la plebe" en los discursos y las fórmulas políticas y sociales.

Sin embargo, a pesar de las "diabólicas" representaciones[3] que se tejen sobre las masas, éstas se integran al régimen volviéndose más conformistas que años antes. Algunas razones económicas y sociales dan cuenta de esa transformación. Los sectores populares se dirigen del "centro a los barrios" y construyen sus casas unifamiliares, promueven la creación de escuelas, plazas, hospitales. En estos nuevos espacios de progreso y de socialización confluye un conglomerado urbano más integrado, menos revolucionario que en la década anterior,[4] cuyas problemáticas ya no rondan el mundo del trabajo o de los gremios sino el de las sociedades de fomento o los clubes barriales.

En los intersticios de esta sociedad nueva surgen instituciones de todo tipo; otras viven un proceso de amplia burocratización, reclutan a miles de afiliados, levantan sedes, secciones, crean su prensa institucional, aumentan su infraestructura edilicia, levantan sus propias salas de cine. Algunas se convierten en verdaderas corporaciones con capacidad de reclamo en las esferas de poder, otras se instituyen en una estructura estatal abultada merced al patronazgo yrigoyenista. Crece así la acción de los ministerios, de los gobiernos provinciales; aumenta la presencia del Estado en las fronteras, el país se muestra al mundo en

1. David Rock (1992) considera que 1920 fue un momento de ruptura de la alianza entre las elites y las clases medias a causa de la actitud de Hipólito Yrigoyen frente a las huelgas portuarias de 1916 y 1918.

2. Me refiero a las huelgas entre 1919 y 1921, conocidas como "semana trágica" y la "Patagonia trágica". Tal fue el impacto y la polarización social frente a estas huelgas que se creó la Liga Patriótica y la Alianza Nacional del Trabajo para enfrentarlas.

3. Las huelgas del 20 fueron homologadas al triunfo de la primer revolución obrera en la Unión Soviética. La idea del fantasma comunista recorría los imaginarios de las elites.

4. Gutiérrez y Romero (1995) describen los cambios culturales de los habitantes de Buenos Aires en 1920 asociados a los cambios urbanos y demográficos.

las embajadas y los consulados, y al igual que otras instituciones utilizan filmes documentales para su legitimación y propaganda.

Estos filmes mediatizan y construyen el mundo "real". Enjuician el pasado reconstruyendo la memoria histórica, legitiman sus creencias, expresan su rechazo o adhesión a los efectos deseados y no deseados de la modernización como los adelantos científicos y tecnológicos, la masificación, la vida en la ciudad-metrópoli. A través de ellos se instituyen afinidades identitarias de todo tipo, en especial las conformadas desde el consumo, el trabajo, la producción y la nación.

Entre 1920 y 1930 Cinematografía Valle, Cinematografía Max Glücksmann y Arata-Pardo, entre otras productoras, realizan en Buenos Aires cientos de filmes documentales de propaganda institucional. Estas cintas –de las que hoy conservamos una pequeña parte– atesoran valiosas imágenes del mundo "real", pedazos de historia viva de las que se nutre la iconografía nacional y de las que desconocemos su sentido histórico. Algunas de estas cintas con más de sesenta minutos son verdaderos ensayos que argumentan sobre la sociedad de los 20. Fueron dejadas de lado quizá por su lugar subsidiario en la exhibición cinematográfica y porque en ellas predominó un carácter informativo y didáctico sobre lo estético.

Existe un debate sobre qué es y qué no es documental. Están los que creen ver una frontera entre este género (documental) y el cine de ficción a partir de diferenciar sus imágenes "reales" por oposición a las de un mundo imaginario (Kracauer, 1960) y quienes desde una perspectiva más amplia engloban en esta categoría a todos aquellos filmes que tengan simplemente "un punto de vista documentado" (Vigo, 1930). Cierto es que, desde la perspectiva de los realizadores, existe un menor control sobre lo filmado entre quienes escogen para su obra "imágenes del mundo histórico" que quienes hacen pura ficción. Sin embargo, también los primeros "construyen" el mundo real, desde el momento en que seleccionan sus temas, personajes, escenarios, estructuran un guión narrativo, elaboran un montaje. En definitiva, siempre habrá entre estas imágenes de la realidad y su representación un conjunto de estrategias de mediación que conllevan un particular estilo, una retórica y una estructura propias del género.

La ausencia de trabajos sobre el discurso cinematográfico de propaganda institucional en la Argentina fue un incentivo para la realización de la investigación que se presenta en este libro, pero también obligó a repensar muchas veces esta propuesta.[5] A excepción de Federico Valle, quien cuenta con más de una biografía, poco se conoce sobre los realiza-

5. Entre las más conocidas historias del cine argentino del período están la de Jorge Couselo *et al.* (1984), la de Domingo Di Núbila (1959) y la de Claudio España (2001).

dores del cine documental (Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken", 1980; Centro de Investigaciones de Historia del Cine, 1958; Caneto *et al.*, 1996). La firma Arata-Pardo fue prácticamente omitida en las historias de cine y poco se dice de la larga y diversificada trayectoria de Cinematografía Lepage de Max Glücksmann, destacada firma que conjugó la triple tarea de producir, distribuir y exhibir durante más de treinta años en el país. Se han escrito algunas biografías de estos realizadores, aunque no se ha considerado la producción de este género desde una perspectiva más colectiva, como producto de la creación de verdaderos equipos cinematográficos. Sin embargo, y a pesar de estos olvidos, a la hora de mostrar imágenes visuales de la historia de la patria, canales de televisión, directores de cine, documentalistas o historiadores de lo "visual" echan mano a estas cintas dormidas en los repositorios del Archivo General de la Nación, sin saber quiénes fueron sus autores, aceptándolas en su supuesta analogía con la realidad, sin recalar en sus connotaciones sociohistóricas y adoptando frente a ellas actitudes comunicacionales pasivas.

Por eso fue que en un primer momento el interés de esta investigación se orientó a conocer por qué en los años 20 empresas comerciales, industriales, corporaciones económicas y sociales, instituciones políticas y dependencias estatales y gubernamentales patrocinaron un discurso de propaganda institucional en soporte fílmico y por qué lo fueron abandonando a principios de 1930. Muchas de estas instituciones existían desde hacía tiempo y otras eran de reciente formación. Las había privadas, públicas, extranjeras, nacionales, cooperativistas, corporativistas, de partidos políticos parlamentarios rivales, nacionalistas, etc. La pregunta sobre el sentido de estos filmes de propaganda institucional en los años 20 fue derivando hacia un estudio más amplio que atañe a las prácticas culturales y su relación con los procesos identitarios en el contexto de modernización periférica. El interés se deslizó entonces hacia el estudio de la relación entre la construcción del discurso documental fílmico institucional, el mundo de representaciones que elabora y el sentido y la funcionalidad de sus prácticas en la configuración de un nuevo tipo de ordenamiento social y político.

El punto de partida

Un valioso punto de partida fueron los estudios sobre los consumos culturales en los años 20 de Beatriz Sarlo (1988), así como también las investigaciones realizadas por Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero (1995) sobre la construcción de nuevas identidades sociales en el período de entreguerras.

Para analizar los modelos representativos y narrativos en los documentales, la investigación se sitúa en torno del debate entre modernistas y tradicionalistas que propone Diana Weschler (1999) al estudiar la producción plástica del período, de la misma manera como otros autores han hecho con la fotografía, la arquitectura, la escultura y el urbanismo. Y en el mismo sentido se consideraron los estudios sobre el cine de ficción del período de Elina Tranchini (2000).

En cuanto al campo cultural en el que se circunscribe esta producción documental, que saca sus imágenes de archivo de la prensa filmada, fue relevante abordar el mundo de la prensa escrita, especialmente del diario *Crítica* en el mismo período. En particular, se tuvo en cuenta el trabajo de Silvia Saítta (1998). Desde el punto de vista sociológico se adopta el enfoque sobre representaciones e imaginarios sociales de Bronislav Baczko (1991) por constituir una categoría que permite abordar los aspectos no racionales de los discursos del poder que influyen a la hora de establecer mecanismos de regulación social e intervienen en la conformación de las identidades colectivas, marcando territorios, jerarquías, relaciones con los otros e instituyendo mecanismos de control y legitimación del poder.

Yendo al campo de los estudios empíricos sobre el tema, es de crucial importancia la obra del periodista-historiador del cine argentino Domingo Di Núbila (1996), quien recoge en tono de homenaje una vasta información sobre la extraordinaria vida del pionero del documental Federico Valle y sobre su productora.[6] Aun queda algo por hacerse, y es el análisis de su obra, en especial sobre los imaginarios sociales que circulan en ella.

En el nivel de la recepción, hay pocos estudios sobre el público de los filmes documentales y del noticiero cinematográfico. En general se limitan al cine comercial y dejan fuera otros espacios de exhibición, como las salas de las instituciones que los patrocinaron (Pujol, 1989, 1994). Un valioso punto de partida es el trabajo de Sergio Wolf (1996), quien analiza "los públicos" cinematográficos que concurrían diariamente en los 20, llenando las salas comerciales barriales y céntricas.

Continuando con la perspectiva de Marc Ferro (1977, 1980), quien desde hace más de treinta años viene destacando la importancia del cine como fuente y agente histórico, y del historiador y cineasta norteamericano Roberto Rosenstone (1997), creador de la sección estable sobre cine en la *American Historical Review* de Estados Unidos, este libro

6. Di Núbila (1996: 9) cuenta que para hacer la biografía de Federico Valle se vieron muchas veces en su casa de Santos Lugares. Entrevistó a muchos de sus colaboradores, entre ellos a Antonio Merayo, Fernando Chiarini, Miguel Ángel Dubini, Milton Pereyra Caamaño.

se propone contribuir en la Argentina a un campo que está fundando su tradición académica y que es perceptible en algunas publicaciones, programas y eventos universitarios.[7]

Enfoque, herramientas, plan de la obra

Para el análisis de los filmes se adopta un enfoque multidisciplinario de tipo cualitativo que se hará evidente en el uso de sus herramientas conceptuales a lo largo del trabajo. Para la comprensión del género se usaron categorías provenientes de la teoría del documental y del montaje narrativo (Nichols, 1997; Aumont *et al.*, 1983) y para evidenciar las marcas del contexto en el texto fílmico, la teoría de la enunciación (Van Dijk, 1996).

La "mirada" de la cámara se reconstruye a partir de la descripción y comprensión del contenido visual de las imágenes e inscripciones gráficas en sus aspectos cinematográficos como la composición fotográfica y el montaje. Los aspectos extracinematográficos se abordan con herramientas que aporta la sociología y la psicología social, como la teoría de los imaginarios sociales (Baczko, 1991) y de los discursos sociales (Verón, 1987).

Esta obra profundiza especialmente el estudio de una parte de la producción documental, los llamados documentales "institucionales". La producción de noticieros, notas, noticias y documentales "naturales" se tuvieron en cuenta en la primera parte de este trabajo debido a que las productoras los utilizaban como insumos para hacer sus documentales institucionales. Eso obliga a contar con una referencia permanente a ellos, aunque no sean nuestro interés primordial.

El corpus analizado –detallado en el Apéndice documental– se compone de aproximadamente cien cintas entre fragmentos de notas y do-

7. En el ámbito universitario nacional, se realizaron mesas de historia y cine en el marco de las VII (1999) y VIII (2001) Jornadas Interescuelas de departamentos de Historia. El Instituto de Artes Visuales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires tiene un programa, EINCITED (dirigido por Miguel Canone) que aborda estudios sobre cine y política, cine y sociedad. El Fondo Nacional de las Artes (Dr. Claudio España) investiga y produce una colección, *Historia del cine argentino*. La revista *Entrepasados* tiene varios números sobre historia y cine. En la carrera de Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales, Aníbal Ford, Nora Mazziotti, Sergio Wolff y Eduardo Romano abordan el estudio de los sectores populares a través de las comunicaciones de masas. En la carrera de Sociología de la misma facultad se desarrolla un proyecto UBACyT en el que se trabaja desde 1998, con la dirección de Fortunato Mallimaci, Marcela Franco y Mercedes Moyano Walker, reconstruyendo la historia social de los primeros cincuenta años de la prensa filmada y del documental fílmico en la Argentina desde esta perspectiva.

cumentales de la colección de Max Glücksmann, un índice de 337 títulos de filmes institucionales de Cinematografía Valle mencionados por Di Núbila en *Cuando el cine fue aventura* y veintiséis películas institucionales.[8] Las dos colecciones forman parte del fondo documental fílmico del Archivo General de la Nación. Asimismo se contrastaron y triangularon estas fuentes fílmicas con fuentes escritas –diarios, revistas, boletines, propagandas cinematográficas– que se obtuvieron en la biblioteca del Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken".

En cuanto a la organización del libro, los capítulos se ordenan en tres partes. En la primera se brinda un panorama de los comienzos de la filmografía documental en Buenos Aires. El capítulo I aborda la génesis del género documental en la obra fragmentaria –notas, noticias, y protodocumentales– de Cinematografía Max Glücksmann. En el capítulo II, que corresponde cronológicamente a los años 20, se estudia el momento de configuración definitiva de estos dos subgéneros –el noticiero y el documental institucional de propaganda–, especialmente a partir del análisis de los discursos e iconografías de Cinematografía Valle.

En la segunda parte se profundiza el análisis de los documentales en clave comparativa con el objetivo de sistematizar las características comunes y disímiles de instituciones competitivas, a veces rivales, para propagandizar su obra y organización. El capítulo I estudia el caso de dos instituciones socioeconómicas de tipo corporativo que compitieron por la representación de diferentes sectores sociales del agro argentino, la Federación Agraria y la Sociedad Rural Argentina. En el capítulo II se analizan dos campañas de propaganda política de la Unión Cívica Radical y del Partido Socialista Independiente. Finalmente se ensaya una comparación en el plano estético e ideológico entre ambas productoras, Max Glücksmann y Valle. El imaginario histórico se analiza a partir de la recuperación que se hace de determinados héroes y personajes históricos como de las omisiones u olvidos de otros. La "memoria histórica" se focaliza a partir de la idea de inclusión identitaria que promueven estas instituciones y del sentido y la valoración que tienen frente a la modernización y el progreso. Así cobran relevancia las iconografías sobre la ciudad, la industria, el trabajo, la ciencia y la tecnología, las jerarquías y subalternidades sociales, pero en especial la movilidad social, la representación del Estado moderno y de la nación argentina.

La tercera y última parte se propone interpretar la decadencia de la

8. En 1926 el archivo de Valle se incendió y se perdieron todos los negativos de las películas "industriales", documentales y educacionales, así como también las ediciones de la revista. Sin embargo, algunas instituciones guardaron copias que fueron entregando al Archivo General de la Nación. En la actualidad se cuenta con veintiséis películas documentales institucionales de Cinematografía Valle.

filmografía institucional a partir del crac de 1929 y de la militarización del Estado y de la sociedad civil que se expresó en los cambios identitarios que se representaron en la filmografía bajo la dictadura de José Félix Uriburu.

PRIMERA PARTE

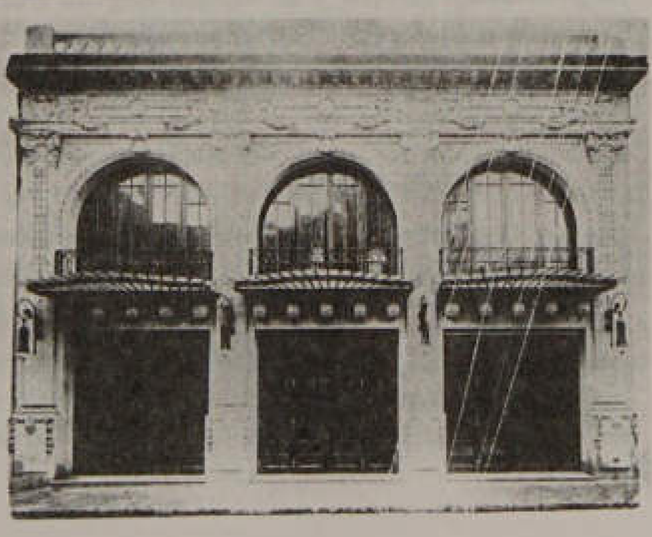
LOS ORÍGENES DEL NOTICIERO CINEMATOGRÁFICO Y DEL DOCUMENTAL INSTITUCIONAL DE PROPAGANDA



Empire Theatre, primera sala cinematográfica de categoría, inaugurada en 1910 en Corrientes y Maipú. Su primer nombre fue El Ateneo. (Archivo General de la Nación)



Interior del teatro Ópera (1900-1902) de Max Glüksmann. Allí se estrenó el primer documental, La llegada del presidente de Brasil *realizado en 1901. (Archivo General de la Nación)*



Palace Theatre, propiedad de Max Glücksmann, unos años después de 1910. (Archivo General de la Nación)



El presidente Alvear y su esposa Regina Pacini (izquierda) con Max Glücksmann (segundo a la derecha) en la inauguración de su nuevo salón, septiembre de 1927. (Archivo General de la Nación)

CAPÍTULO I

"Vistas y actualidades" de Max Glücksmann[1]

A fines del siglo XIX la incorporación de la Argentina al mercado mundial acelera el proceso de formación del Estado moderno. Fueron fines primordiales unificar a sus habitantes bajo una bandera común y legitimar a su gobierno. Para lograrlo, entre otras medidas[2] el poder central promueve la creación de un sentimiento de pertenencia y destino común. En la escuela, en la milicia, en la calle y también en el cine se busca instituir por medio de ritos y pedagogía la convicción de ser "argentinos y argentinas" en un contexto de avalancha inmigratoria, donde los usos, los capitales, las costumbres y los bienes extranjeros modernizan la vida en la "gran aldea". Al mismo tiempo, la construcción de la identidad nacional se desarrolla junto a modos sociales que implican respeto a las jerarquías, aceptación de subalternidad y un particular sentido de inclusión y exclusión para sus miembros-ciudadanos. En síntesis, disciplinamiento social e identidad nacional son procesos que interactúan y se expresan en discursos políticos, sociales, económicos, éticos, étnicos, genéricos, científicos y culturales en general. En este contexto de modernización, el cine se va convirtiendo en un espacio discursivo jerarquizado; de ahí el interés en esta investigación por todo lo que ocurra entre pantallas y butacas.

En 1896 se realizan las primeras funciones de cinematógrafo en Buenos Aires.[3] Los primeros "cortos" del cine nacional estarán listos en poco

1. Agradezco la colaboración de Marcela Franco en la confección y corrección de este capítulo, especialmente en lo relacionado con las representaciones de género.

2. La construcción de un orden nacional centralizado implicó enfrentar tres grandes problemas: la integridad territorial (monopolio de la violencia), el régimen político (distribución del poder) y la cuestión de la identidad nacional (Botana, 1977).

3. Henry Lepage, su empleado Max Glücksmann y el operador Eugenio Py, grupo pionero del cine argentino, presenciaron la primera función del cinematógrafo en el teatro Odeón, el 26 de julio de 1896. Las primeras producciones cinematográficas las impulsó Casa Lepage importando cámaras Gaumont.

tiempo. Entre sus realizadores se encuentran el primer operador de cámaras en la Argentina, el francés Eugenio Py; el dueño de la Casa de Fotografías Lepage, el barón belga Henry Lepage, y su empleado austro-rumano, futuro gerente y dueño de la empresa, Máximo Glücksmann (1875-1946).[4]

Los pioneros del cine argentino eran hombres de la inmigración, por ende portadores de una cultura europea, y realizaron con solidez su labor, al igual que sus pares en todo el mundo por haber aprendido desde tiempo antes el oficio en la labor fotográfica.[5] Se autodenominaron "tomavistas", probablemente por esa fascinación que experimentaban al atrapar en el celuloide un instante de la "realidad".

Desde principios de siglo la elite porteña concurre a salas palaciegas acondicionadas especialmente para deleitarse con las primeras vistas del cinematógrafo. Estas funciones se presentaban al público en la cartelera de los cines o en los diarios más leídos del momento. Al pie de los programas puede leerse "Variedades de Max Glücksmann" o "Actualidades de Max Glücksmann". Ya para 1915, las noticias aparecen organizadas con la estructura de un noticiero, como "prensa filmada" con el nombre *Max Glücksmann Journal* o *Información de Max Glücksmann*.

Es difícil saber si se trataba en ese momento de un verdadero noticiero. Contaba con una estructura estandarizada, notas seriadas unidas con carteles explicativos y su carácter al principio era casi monográfico. Por su forma, estos protonoticieros aún no se diferenciaban radicalmente de los filmes documentales,[6] aunque seguramente se estaba construyendo un género, y éste informaba y tomaba como uno de sus modelos a la prensa escrita. Establecerse como textos o géneros diferenciados, les llevará al noticiero y al documental un tiempo más. Tenían muchos as-

4. Eugenio Py era un fotógrafo francés que tenía una casa de fotografías en la localidad de San Martín. Era cliente de la Casa Lepage y desde 1895 se convirtió en empleado y operador de éste. Max Glücksmann, de origen austro-rumano, llegó a la Argentina en 1890 y después de trabajar en otras actividades se empleó en la Casa Lepage. Con el regreso de los Lepage a Bélgica pasó de desempeñarse como gerente a ser dueño de la firma (Fernández, 1998).

5. Desde 1838 se exhibían en la calle Florida de la ciudad de Buenos Aires espectáculos visuales. El Salón de las Delicias y el Museo Diorámico eran lugares en los que se apreciaban vistas ópticas acompañadas de música en vivo. Se exhibían representaciones de batallas y retratos, así como vistas de huéspedes ilustres (Fernández, 1998).

6. La especialización en un tema asemeja los noticieros a los documentales. Fue el cineasta y crítico británico John Grierson quien en 1922, al ver *Nanook, el esquimal* de Flaherty, acuñó el término 'documental'. Ni el noticiero ni el documental estaban construidos plenamente como géneros en la primera década del siglo en el extranjero ni en la Argentina (Barnouw, 1995).

pectos en común y compartían el trabajo con imágenes del mundo "real", criterios propagandísticos similares, los mismos recursos retóricos y estilísticos, iguales formas enunciativas, entre otros. Se diferenciaban, por ejemplo, por los circuitos de exhibición, ya que el noticiero se pasaba en el intervalo entre filmes de ficción en cines comerciales, mientras que los documentales institucionales se exhibían además en los ámbitos circundantes a sus instituciones patrocinantes.

Max Glücksmann exhibía fragmentos de notas y noticieros en sus propias salas nacionales y extranjeras (Fernández, 1998) –llegó a tener casi setenta salas en 1930– e intercambiaba material con otros noticieros del mismo tipo en el mundo. Sus filmes no gozaron de subsidio estatal, como tampoco el resto de la producción cinematográfica nacional del período. Glücksmann fue un productor independiente que concentró en sus manos la triple labor de producir, distribuir y exhibir, y solventó sus películas ofreciéndolas en alquiler. Posteriormente otros noticieros recibirán apoyo estatal y deberán aceptar su costo político.[7] Max Glücksmann, sin ser neutral, no parecía incómodo o enfrentado al poder hegemónico, más bien fue parte de esa elite, se sumó a ese orden conservador y a su proyecto modernizador sin demasiados conflictos, y fue bien recibido.[8]

"Orden y progreso" en la filmografía de Max Glücksmann

A la manera de los Lumière, Eugenio Py capta imágenes en exteriores (como el flamear de la bandera argentina), con la cámara fija, con el punto de vista del espectador, y encuadra las figuras de manera simétrica preferentemente en el centro de la pantalla.

El filme *El arribo del presidente de los Estados Unidos del Brasil doctor Campos Salles al puerto de Buenos Aires*, de octubre de 1900, fue realizado por el médico Pedro Arata, aficionado a la fotografía. Es el más antiguo que se conserva, y con él el presidente Julio Argentino Roca y el ex presidente Bartolomé Mitre inician la serie de "ilustres de la patria" cinematografiados; los hay presidentes, presidenciables y ex presidentes que se legitiman por este medio más allá del mundo endogámico y patricio, dentro y fuera del país. Entre estas cintas se distinguen *El presidente de la Nación Victorino de la Plaza llega al Palacio del Con-*

7. *Sucesos Argentinos* recibe en 1944 subsidio estatal. Entre 1947 y 1949 la Secretaría de Prensa y Difusión de la Nación absorbe y controla la producción cinematográfica.

8. Es interesante conocer la vida de Max Glücksmann, inmigrante judío que llegó pobre en 1890 a la Argentina y se integró a la elite sin necesitar el paso de una generación para ascender socialmente (Fernández, 1998).

greso para proceder a inaugurar un nuevo período legislativo, Mitre visita las instalaciones del nuevo edificio del Museo Histórico Nacional emplazado en Parque Lezama, El presidente Roque Saénz Peña asiste a la revista naval de unidades de guerra y *Roque Saénz Peña visita Tucumán por el 96° aniversario del 9 de Julio.* Estos notables caballeros y damas simulan ignorar que se los está filmando. Puede identificárselos aleteando sus sombreros y pañuelos, guiñando un ojo o sonriendo con picardía y complicidad a la cámara y participando activamente en la construcción de estas "imágenes de la realidad". En los programas de cartelera de los cines se recupera una situación pintoresca: la del patriciado compartiendo cartel en las "actualidades" con obras y espectáculos populares como el recitado, la orquesta, la prosa leída o el teatro.

En esos tiempos de instauración del Estado nacional moderno y soberano, la filmografía documental se ocupa en especial de publicitar las obras de los gobiernos conservadores, sus actos públicos, su política internacional, la intensa vida social de sus miembros y la de sus huéspedes ilustres y, sobre todo, de promover y difundir la invención de una liturgia patria. Al capturar estas imágenes del poder y convertirlas en objetos de consumo para un público que se va ampliando,[9] el cine se transforma en instrumento esencial para la legitimación del Estado. Son noticiables entonces las visitas de "huéspedes ilustres", representantes de Estados extranjeros que visitan la joven patria para legitimar su lugar en el mundo. Así puede leerse que el *Coronel Teodoro Roosevelt visita la guarnición militar de Campo de Mayo* o que en 1914 llega al país el *Príncipe de Prusia*. En otras vistas predominan eventos organizados por el Estado, inauguraciones de todo tipo de obras, desde un mercado municipal hasta un hospital, actos de cancillería, desfiles militares, revistas a las escuadras navales o las célebres juras de tratados internacionales.

En ese sentido, cobra interés el filme *En los Andes*[10] realizado por Eugenio Py desde un tren en el que acompaña a la delegación argentina que firmó los tratados de límites con Chile en 1902. Sin tensiones, estas representaciones, a diferencia de lo que ocurría con la prensa escrita en la que se podían cotejar otras voces y otros discursos, muestran a una clase dirigente cosmopolita, segura de sí misma, careciente de fisuras y vencedora de un vencido omitido. A toda velocidad se dice que el tren

9. Al analizar el debate ideológico de fines del siglo XIX Tulio Halperín Donghi (1980) observa el proceso de ampliación del público que se manifiesta en una mayor participación, destacando la dimensión coral de esta nueva opinión pública.

10. No hay registro de este filme en el Archivo General de la Nación, pero las historias de cine lo comentan y está catalogado en la filmoteca del coleccionista Roberto Di Chiara, en su archivo privado de Florencio Varela.

atraviesa los Andes y a su paso parece resonar el eco de un "allá vamos... como en el histórico cruce", pero en este momento su vapor deja la estela triunfal del Estado modernizador argentino.

El lema de Roca, "Paz y administración", instala más allá de su gestión un estilo político en el que todo está controlado en función de un ideal superior representado por el Estado centralizado. Por ello se omite filmar las prácticas conservadoras de la política criolla de corte caudillista y las de corte fraudulento, configurando la ficción de un orden conservador republicano, moderno y armónico en momentos en los que surgen impugnaciones tanto desde sectores subordinados como desde el interior de la clase dominante.

El mito del progreso es una idea clave del modelo agroexportador y atraviesa la filmografía, ganando diversas acepciones y sentidos a lo largo del tiempo. Algunas imágenes clave se convierten en íconos de la modernidad, como aquellas tomadas desde los trenes, dejando atrás los postes de luz eléctrica, atravesando paisajes inhóspitos a los que se lleva el progreso. Se rinde culto a la máquina, a los adelantos científicos y tecnológicos, a la vida en la ciudad-metrópoli, al campo argentino como "granero del mundo" y al Estado moderno y soberano.

En este sentido, existe una diferencia entre los discursos de la filmografía documental y los de ficción en la primera y la segunda década del siglo XX. En los filmes de ficción operan símbolos de identificación con el "criollismo", la utopía agraria, el culto al honor, e incluso se representa el conflicto a través del culto al coraje. A veces se cultiva lo tradicional en soporte moderno, pero su fin es defensivo o de reaseguro ante el avance avasallador de esa modernidad.[11] En la prensa filmada, por su parte, sus cintas cantan loas a la modernidad sin reaseguros ni mediaciones, sin nostalgia por el mundo de ayer perdido. *Diversas prácticas, vuelo en El Palomar* o *El despegar del globo* son algunas de las "variedades" en las que se manifiesta la idea de progreso y el afán de adherir a lo nuevo mediante imágenes que sugieren un concepto social dar-winista en el que se asocian estas proezas a la superioridad social y cultural de la elite gobernante.

En el mismo sentido se presentan las grabaciones de cirugías efectuadas en el filme *Las operaciones del doctor Posadas*,[12] quien hacia

11. Para ampliar la idea sobre la funcionalidad que cumplió en el cine de ficción la temática criolla, histórica, gauchesca, en el contexto modernizador de las primeras décadas, véase Kohen (1994) y Tranchini (2000).

12. *Las operaciones del doctor Posadas* es un filme en el que este médico y su equipo operan sin respetar la más mínima condición de higiene, sin guantes ni barbijo, con traje de calle. Fue encontrado por Florencio Sanguinetti en los años 70 tirado en los galpones de la Facultad de Medicina mientras se realizaban obras de reparación edilicias. El doctor

1900 inventó una técnica quirúrgica (operaba un quiste hidatídico de pulmón abriendo el tórax) que se realizaba en "un minuto". Poner el cine al servicio de la ciencia tuvo importancia en el plano cultural, pues la matriz positivista y su particular idea del orden y del progreso tienen en la Argentina un importante espectro de penetración que se funda en la fuerte convicción que genera la bonanza material, dimensión cultural que se refleja tanto en los contenidos de los filmes como en las formas estilísticas que adoptan sus discursos. La ciencia y el modelo dominante que tomó el positivismo de las ciencias naturales construyen un relato científico que adopta las formas de un discurso "objetivo" y los filmes documentales, fieles a su estilo de respeto a las reglas de verosimilitud, adoptan también esas formas positivistas y cientificistas. Y así como la historia positivista parecía "contarse sola", en tercera persona, los filmes documentales fueron para sus "cazadores" apenas "vistas" impregnadas en el celuloide, de las que borraron especialmente su intervención.

Un álbum del patriciado

El escenario de estas cintas es Buenos Aires; allí se hacía gala de gran metrópoli. En ocasión de cumplirse los cien años del nacimiento de la patria, la ciudad organiza una gran fiesta donde recibe a importantes estadistas y figuras de alto linaje. En *Desfiles de carrozas del Centenario*[13] las cámaras evidencian el interés de esta elite por rendir su homenaje a la "madre patria" al recorrer calles y paseos de la ciudad detrás de una invitada de honor, la infanta Isabel. Las imágenes remiten a un clima de reverencia a la realeza española en el que se resignifica el sentido patriótico de la gesta independentista americana, borrando cualquier rastro histórico del enfrentamiento a los ejércitos ibéricos, y destacando en cambio nuestra "descendencia" de tan noble presencia. De esta manera, la elite se presenta con los atributos del poder que reúnen los mandatarios de cualquier gran casa gobernante europea, emparentada directamente con las realezas que parecen haber estado "desde siempre". La contracara de estas vistas de esplendor no están sólo en el pasado. En esos días previos al Centenario más de cien huelgas obreras culminan con fusilamientos y aplicación de leyes represivas y xenófobas, y

---

Alejandro Posadas murió de tuberculosis reumática en 1902, a los treinta y dos años, en Europa. Por eso se calcula como fecha del film los años 1899-1900. Véase *Primera Plana*, 1971, reportaje a Florencio Sanguinetti.

13. Véase Apéndice documental I.

oscurecen el moderno resplandor de la ciudad luz. De ellas no ha quedado rastro alguno en la filmografía documental.

La elite es la única protagonista de estos filmes, y cuando los "otros" son representados, su participación queda diluida en una dimensión coral y subalterna. El principal interés era, en ese momento, publicitar a un patriciado que se volvía más aristocrático mostrando sus intensas horas de ocio y recreación, tratando sus ceremonias íntimas, enlaces y funerales como si fueran actos de Estado.[14] Reflejo de su intensa vida social y en un estilo *belle époque*, moderno y esplendoroso, que irá apagándose al mediar la primera guerra, la elite se presenta en las notas en las *Regatas internacionales en el río Luján*, en la *Cacería del zorro en el Talar de Pacheco*, en las bulliciosas *Jornadas en el Golf Club de Mar del Plata*, en *Palermo doma* o en sus *Paseos matinales por Palermo*.

Simultáneamente y con el fin de nacionalizar a las masas, la elite ensaya la invención de una liturgia patria. Como en el Centenario, las cámaras de Max Glücksmann vuelven a salir cada 25 de Mayo o 9 de Julio a capturar imágenes de estas festividades patrias y cívicas que luego exhiben varias veces por semana en los cines porteños, en cuyas salas, al igual que en la escuela pública, se familiariza a la población con el panteón de héroes patrios reproduciendo el momento en el que se erigen sus estatuas en plazas, iglesias y paseos públicos. En estos eventos la elite hace gala de su vocación histórica presentándose como continuadora de ese glorioso pasado. Al mismo tiempo, estas cintas "construyen" los reservorios de memoria colectiva al identificar y reunir en su mirada espacios políticos que van volviéndose sagrados para el espectador, como en *Iglesia Santo Domingo, homenaje al general Manuel Belgrano, Centenario de la batalla de Tucumán* o *Monumento a San Martín en Chascomús*.

En estos actos, se congrega un público que a la manera de un coro acompaña sin conflicto el orden conservador y a la vez funde su pertenencia a una identidad superior, la nación argentina. No obstante, no todos parecen tener el mismo lugar en ese coro. Se percibe la contradicción de ese orden liberal conservador que abre sus puertas y forja una sociedad "civil" abierta, cosmopolita y moderna, y a la vez clausura el orden político, transmitiendo en las imágenes una mentalidad conservadora, darwinista, endogámica y excluyente.

Una de las maneras más simples de cuantificar estas características es identificar presencias y omisiones. En estas vistas animadas, a diferencia de lo que ocurre con la fotografía donde se observa una mayor

14. Véase *Casamiento (100 metros). Desfile de todo Buenos Aires elegante en el cinematógrafo*, febrero de 1902, "Catálogo de vistas para cinematógrafos".

heterogeneidad social, es notable la ínfima presencia de "otros" colectivos fuera de las elites, como ocurre con la inmigración, los aborígenes, peones, obreros y con sus conflictos. En el caso de las fiestas de colectividades de inmigrantes, el interés de la cámara se centra más en aspectos institucionales, como la presencia de embajadores o altos funcionarios extranjeros, que en aquellos que remiten a su carácter espontáneo y popular. Así *Max Glücksmann Journal* presenta una emisión durante la Gran Guerra en 1915 con una serie de notas en las que sigue los homenajes que se les hacen a los aliados franceses, en la *Conmemoración del aniversario de la toma de la Bastilla en el Hospital Francés*, en *Fiesta colectiva francesa* o en *Homenaje a los veteranos de la guerra franco-prusiana de 1871*.

En el mundo del cine el régimen conservador carece de cuestionamientos, a pesar de las impugnaciones y revoluciones radicales[15] que recibe en el mundo real. Se omite también el debate entre la Iglesia y el Estado y el desagrado de la comunidad católica por la ruptura con el Vaticano frente al avance secularizador.[16] Inútiles resultan los intentos por encontrar en algún catálogo de filmes del período cualquier evento que remita a la oposición al régimen o huelgas, o imágenes de movimientos sociales y políticos alternativos como el socialismo, el anarquismo o el sindicalismo. Sólo es posible auscultar "una voz". Entre las razones que explican esta monoglosia cinematográfica puede pensarse en la dificultad económica que tenían los sectores no hegemónicos para establecerse con sus propias productoras de imágenes. Lamentablemente, el "otro" pasó casi inadvertido para la prensa filmada. Por suerte, no fue así en el caso de la prensa escrita.[17]

Las damas y los pobres

Como formando parte de un espacio fílmico diferente, se encuentra un grupo de cintas en las que se representa gente pobre asistida por

15. Desde 1890, el radicalismo –todavía no se lo llamaba así– organiza levantamientos de impugnación al unicato, denominación con que se conoce a los sucesivos gobiernos liberales entre 1874 y 1916, bajo el dominio absoluto del Partido Autonomista Nacional: quien controlaba este partido presidía el destino nacional. La "causa radical" lleva adelante su postura de abstención y revolución contra el "roquismo" (Rock, 1992).

16. El avance del liberalismo integral en el Estado (1880-1910) se concreta con una serie de leyes laicas. Este proceso secularizador desembocó en enfrentamientos con sectores católicos integrales (Mallimaci, 1992).

17. *La Protesta*, del anarquismo, o *La Vanguardia*, del socialismo, son ejemplos de prensa escrita por las que circularon impugnaciones al orden conservador.

damas de beneficencia. *Reparto de ropa a niños pobres en Tigre, Fiesta infantil en Talar de Pacheco, Reparto plato de sopa en Villa Industriales, Lanús; Inauguración asilo de ancianos, Fiesta infantil, Talar de Pacheco*, son filmes vinculados a la función social de las mujeres de clase alta en las colonias de huérfanos o en los patronatos de infancia.

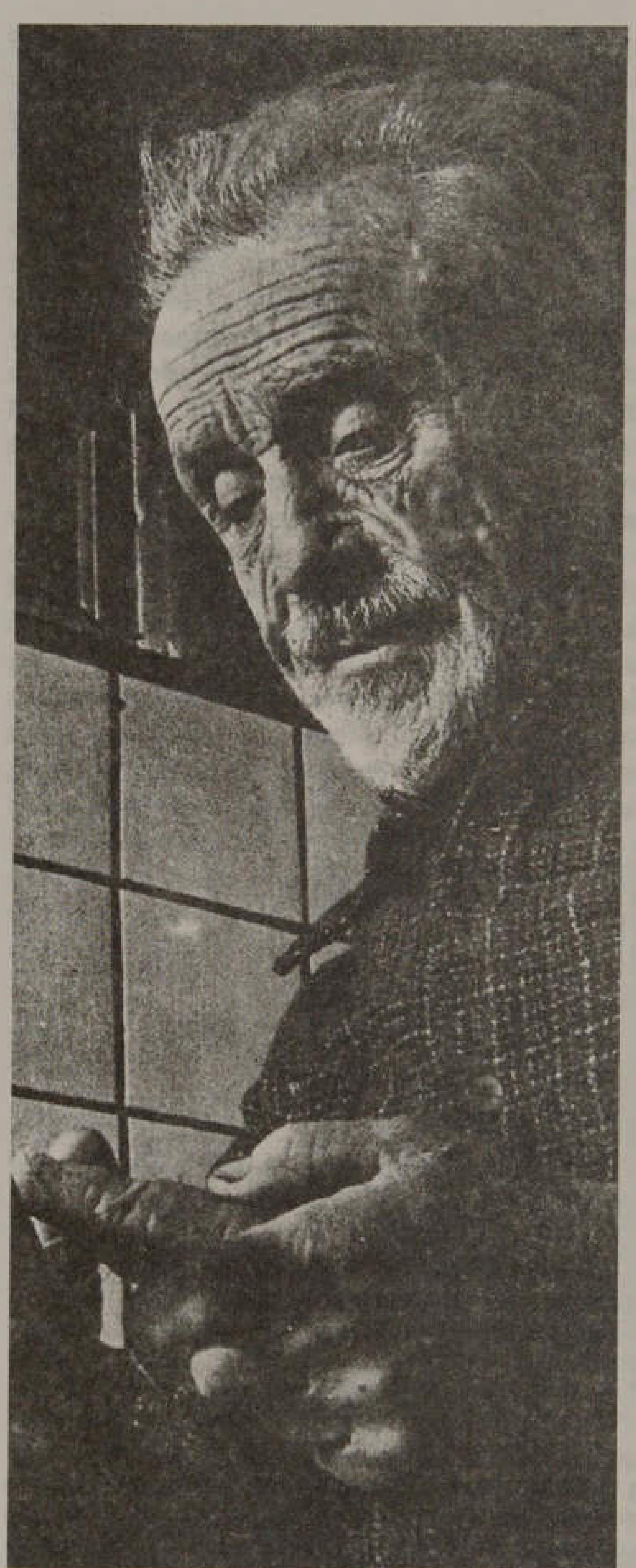
En ellas se refuerza la subalternidad de estas personas pobres, a la vez que se legitima la supuesta autonomía de esas mujeres de la elite en el rol materno que ejercen desde instituciones benéficas y desde el Estado sin escapar al mandato genérico. Son mujeres salvadoras; se las distingue por sus largos vestidos negros y sus sombreros emplumados en contraposición a las imágenes de otras mujeres, diferentes, pobres, mal vestidas, cuya mirada se inclina de vergüenza cuando son enfocadas por la cámara; un cartel explica: "...madre que casi murió de hambre...".

Uno se pregunta quiénes eran esas personas pobres o huérfanas para las que la clase dirigente reservaba un lugar de reclusión y a quiénes estaban dirigidas estas intranquilizadoras y persuasivas imágenes. El filme no sugiere la razón de esta pobreza, más bien refiere una situación de hecho en la que se destaca la obra casi misionera de estas damas. Estas cintas no están dirigidas solamente al gran público de los cines comerciales sino especialmente a las instituciones de beneficencia y a sus damas pues su obra, a partir de las necesidades que se muestran, queda totalmente justificada.[18]


CASA LEPAGE
DE
MAX GLÜCKSMANN
SEDE CENTRAL:
45 - CALLAO - 83
BUENOS AIRES

Gacetilla de prensa, sin fecha, de Max Glücksmann. (Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken")

18. Un capítulo especial en esta historia merece la esposa de Max Glücksmann, Rebeca Leherman. Posiblemente haya sido ella, por el importante rol que cumplió en la función benéfica, quien entusiasmó a su marido para hacer estas cintas (Donnatello, Vogel y Bruno, 1999).



Federico Valle, 1960. (Archivo General de la Nación)

Capítulo II

Cinematografía Valle: "Forjando patria"[1]

> *Maestro de multitudes y llave de oro del progreso, he ahí lo que es el cinematógrafo; más bien lo que nosotros quisimos que fuera en este país, grande en la tradición y en la riqueza. Nuestros dieciséis años frente al admirable espectáculo no fueron de contemplación absoluta [...] así pudimos ser a la vez espectadores y actores en el ruidoso y promisorio crecer de pueblos, industrias y de cuanto es vida, civilización y progreso.*
>
> Cartilla de propaganda de Cinematografía Valle, 1927

Fundada en 1911 por Federico Valle (1880-1960), Cinematografía Valle nace como un pequeño laboratorio dedicado a titular filmes extranjeros. Pronto abarca el ramo del comercio cinematográfico y la producción de gran cantidad de películas documentales comerciales e industriales, educativas y culturales, largometrajes de ficción, la emisión semanal durante más de diez años del primer noticiero cinematográfico sudamericano y hasta la producción de los primeros cortos sonoros de tango cantados por Carlos Gardel.

Federico Valle[2] es la figura más relevante entre los pioneros de la cinematografía nacional. Italiano de origen, llega a la Argentina después de haber realizado una destacada labor en el campo cinematográfico. Por su idoneidad para traducir al español, consigue trabajo en la

1. "Forjando patria" es el título que da comienzo a una cartilla de propaganda de Cinematografía Valle en 1927. En la biblioteca del Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken" se encuentran los sobres de directores y productores.

2. Para conocer la vida de Federico Valle, véase Di Núbila (1996) y Callegari (2000).

filial francesa de la compañía cinematográfica inglesa Urban Trading Co. Conoce en París al gran ilusionista y cinematografista Georges Méliès.[3] A medida que los encuentros entre ambos se vuelven más cotidianos, nace entre ellos una gran admiración. De Méliès toma la idea de que el cine es esencialmente arte, y así lo habrá de reflejar en su obra.

En 1908 obtiene las primeras imágenes aéreas del mundo desde el asiento trasero del avión de Wilbur Wright. Antes de su radicación definitiva en Buenos Aires, filma actualidades y variedades en Asia, Europa y en América. En 1911 viaja a América del Sur para realizar filmaciones en Brasil, Uruguay, Paraguay y la Argentina, para finalmente radicar su laboratorio en Buenos Aires al año siguiente. A partir de ese momento su historia personal se confunde con la de Cinematografía Valle, de la que es su *alma mater*. En 1911 Cinematografía Valle se instala al lado de la Casa Lepage de Max Glücksmann, empresa que hasta ese momento casi había monopolizado el negocio cinematográfico, y que abarcaba la producción, distribución y exhibición.

Cinematografía Valle fue una productora colectiva integrada por un grupo de hombres que compartían ilusiones y proyectos, en la que "todos hacían de todo y en la que en la múltiple tarea cotidiana los deberes de unos y otros se superponían".[4] Algunos historiadores del cine, como Domingo Di Núbila, han destacado especialmente la labor del "pionero Valle". Este trabajo propone resignificar también la importancia de la formación de un equipo cinematográfico como clave de la gran producción de esta empresa y base de la futura industria cinematográfica del país.

Abona esta idea el hecho de que quienes pertenecieron a esta empresa aprendieron conjuntamente la labor cinematográfica y luego llevaron consigo esta experiencia al mundo de la industria cinematográfica. Entre todos, se destacan su socio y amigo Alberto Etchebehere, director de fotografía, quien continuó esta labor en Argentina Sono Film, tras desaparecer los estudios de Valle en los años 30; el peruano José Augusto Bustamante y Ballivián, asesor literario y redactor de los graciosos títulos de la *Film Revista Valle*; el fotógrafo e iluminador (fallecido en 1999) Antonio Merayo, quien comenzó trabajando como cadete en los estudios Valle, luego pasó a Argentina Sono Film y se mantuvo en el medio cinematográfico hasta hace poco; Miguel Ángel Dubini, especiali-

3. George Méliès puede ser considerado el padre del cine artístico. Aplicó en el cine sus trucos de ilusionista. En 1898 abrió una sala cinematográfica en el teatro Robert Houdin. Inventó la sobreimpresión, la cámara lenta, el movimiento inverso, la aparición y desaparición de una imagen; construyó el primer estudio cinematográfico con luz artificial. Entre sus filmes famosos se destaca *Un viaje a la luna*, *La hostería embrujada*, *El laboratorio de Mefistófeles*, etc. (Di Núbila, 1996).

4. "La herencia de Valle", en Di Núbila (1996).

zado en cortos y actualidades, quien posteriormente trabajó en Rapid Film y luego en Noticiero Panamericano; el arquitecto Andrés Ducaud, especialista en escenografía; el tomavistas Alberto Sorianello, hermano de la esposa de Valle, quien finalmente trabajará para Noticiario Panamericano, y tantos otros. Mención especial merece el dibujante de caricaturas políticas Quirino Cristiani, cuyas historietas se intercalaban al final de cada edición del noticiario. Su fama creció de tal manera que llegó hasta Walt Disney, quien vino al país para contratarlo (Grossi, 1983). Otro miembro de la casa cuya obra fue de gran envergadura es Fernando Chiarini, quien llegó a producir documentales en forma independiente. Se incorporó al equipo de Valle a mediados de la década del 20, ocupó puestos de importancia en asociaciones cinematográficas y cumplió un papel en la lucha por la protección del cine argentino frente a los filmes extranjeros, y hasta se propuso producir cinta virgen en el país. Chas de Cruz escribió sobre la vida de su maestro Federico Valle, y con su talento de periodista y escritor creó en 1931, al separarse de Valle, *El Heraldo del Cinematografista*, periódico que salió durante más de cuarenta años. Chas de Cruz fundó la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina.[5]

Cada uno de ellos merecería un capítulo especial en la historia de la industria cinematográfica argentina, no sólo por su labor en esta empresa sino porque al sobrevivir a su quiebra integraron otras productoras importantes como las nombradas Argentina Sono Film, Sucesos Argentinos, Noticiario Panamericano, y otras como Emelco, Efa, Lumiton, Tecnofilm, Film Andes. También editaron revistas de cine, crearon academias, escribieron libros y manuales sobre cine.[6] A estas nuevas empresas, técnicos de laboratorios fotográficos, redactores y camarógrafos llevaron su caudal profesional y su espíritu de pioneros aprendido en la escuela-semillero de Cinematografía Valle.

Se trataba de un verdadero equipo que por primera vez producía en el país una obra ciclópea, fundando una manera de hacer cine. El medio los recuerda así, como la simiente de la industria cinematográfica argentina que habrá de crecer con fuerza después de los años 30. Tal era el espíritu y la química de este grupo cinematográfico que al retirarse de la empresa algunos de sus integrantes ya no pudieron continuar sus labores en el medio.

A comienzos de los años 20, Buenos Aires se transforma totalmente.

5. En "La gente de Valle" (Di Núbila, 1996) se encuentra la lista completa de los colaboradores de Cinematografía Valle y una reseña biográfica de cada uno de ellos.

6. Di Núbila (1996: 170) detalla las productoras que integró cada uno de los hombres de Valle al quebrar su productora.

La urbanización se extiende hacia los suburbios y surgen nuevos barrios, donde se instalan los sectores populares, con otras problemáticas y afán de progreso. Los nuevos espacios de encuentro son los clubes, las sociedades de fomento, los centros deportivos, las bibliotecas y el cine de barrio. Hay más integración y conformismo que en otras épocas, atrás quedaban los sinsabores y las huelgas "trágicas".[7] La gran expansión de la matrícula escolar, los teatros, los periódicos, las revistas y los libros son algunos de los factores de integración. Se amplía el consumo, el cine y la radio modelan la vida cotidiana, los diarios traen la programación de las salas de cine del centro y de los barrios: ¡el doble de cines que al principio de la década! La prensa habla de cines centrales, se clasifican salas y zonas. Se dice de algunos cines que son "lóbregas covachas", pero la mayor parte está en el centro y conserva el confort de los que habían sido hasta hacía poco palacios.

La gente pasa "el día entero en el cine", donde ve de todo: películas extranjeras, nacionales, actualidades, variedades, prensa filmada, documentales, números vivos. El cine nacional responde a este nuevo público más heterogéneo y ampliado de los barrios porteños creando una galería de personajes y ámbitos urbanos, y Hollywood proporciona modelos de identificación ligados a la modernidad.

En la posguerra cambia el consumo del cine y también la producción y la distribución. La Sociedad General Cinematográfica[8] rompe el monopolio que hasta ese momento tenía Max Glücksmann como representante de la principal distribuidora de películas, Pathé Frères, y conquista un lugar en la pantalla.[9] La guerra mundial sirve de excusa y trasfondo para disfrazar la competencia por el mercado cinematográfico: se acusa a Glücksmann de "antialiado" y de representante del "sionismo" y del Imperio Austro-Húngaro.[10] Lo atacan conocidos en el quehacer político

7. Surgen barrios como Caballito, Almagro, Boedo. Entre los problemas barriales preocupa el tendido de la luz, el pavimento, el reclamo a la municipalidad para que se construya una escuela o se instale una plaza (Gutiérrez y Romero, 1995).

8. En 1911 se crea la Sociedad General Cinematográfica a partir de la fusión de siete empresas distribuidoras. Entre ésta y Max Glücksmann se reparten el mercado nacional. Cuentan con casas en Uruguay, Paraguay y Chile, controlan el mercado por tener la exclusividad de las representaciones europeas en el país y por el manejo de las salas de cine más importantes en Buenos Aires (Kohen, 1994).

9. En 1929 ya hay nueve distribuidoras en Buenos Aires; el 50 por ciento son filiales de productoras norteamericanas como la Paramounts Films, Fox Film, New York Films, etc. (Kohen, 1994).

10. En el diario *Crítica* del 10 de abril de 1916 se formulan ataques a Max Glücksmann a fin de que Pathé le retire la concesión de sus filmes en América del Sur. Simultáneamente se inicia una campaña en favor de la participación argentina en la guerra. Yrigoyen es atacado desde dos ángulos: se cuestiona su neutralidad y su política conciliadora en los conflictos obreros (Kohen, 1994).

que también hacen cine o están vinculados a la naciente actividad, como Manuel Carlés, Gustavo Martínez Zubiría (Hugo Wast) y Matías Sánchez Sorondo,[11] que piden la sanción de una ley que proteja la exhibición de cine patriótico, se oponen al impuesto a los cines, a la censura, a la prohibición de películas antialemanas. En fin, por esto y mucho más se enfrentan al gobierno radical.[12]

Fuera del mundo cinematográfico, socialistas, radicales y católicos reclaman regular el consumo a través de la censura o de la calificación de filmes. El socialismo de Juan B. Justo pide especialmente que se prohíba la exhibición de películas en funciones vespertinas por temor al vicio y al ocio en horas de labor. La "gente de cine", entre quienes se cuenta a los nacionalistas, quiere una ley que proteja al realizador y distribuidor de cine argentino frente a la producción extranjera. Entre ellos, hace oír sus reclamos el pionero Federico Valle.

Chas de Cruz, colaborador y amigo de Valle, años después transcribe su reclamo:

> Hasta ahora no hemos contado los productores del país con la ayuda de los poderes nacionales. La película virgen paga el mismo derecho aduanero que la película impresa. Las máquinas tienen gravámenes altísimos. Ya que nuestro pueblo no es patriota al estilo norteamericano que dice: lo de otro país es bueno, pero todo lo que sea made in U.S.A. es mejor, nuestros legisladores deberían preocuparse del asunto seriamente. Tenemos las leyes alemanas, francesas e italianas que protegen las industrias autónomas, que limitan la importación, que favorecen la exportación y que también podrían tomarse como patrón y como índice. Aquí no tenemos nada de eso. La producción de una película, sea muy buena o muy mala, no interesa a diputados y senadores. La protección oficial sería una ayuda invalorable. Un importante partido político la ha prometido. Esperemos que todo no quede en promesas.[13]

11. Manuel Carlés fue el creador de la Liga Patriótica, realizador del filme *Buenos Aires tenebroso* y autor de proyectos sobre una legislación favorable a la producción cinematográfica argentina en el período. En 1938 Matías Sánchez Sorondo, conocido nacionalista, presenta su proyecto de ley para el cine argentino. Hugo Wast fue un destacado escritor nacionalista, xenófobo, antisemita, que gravitó en política durante una larga etapa.

12. En la prensa especializada –*Cine Universal, Excelsior, La Película*– pueden relevarse estos conflictos. El intendente de la Capital Federal, Llambías, censura el filme *Faltan las palabras de Luxburg* (1918) de Quirino Cristiani. La tónica antiyrigoyenista se hace notar también en *El apóstol* (1917), en el que se satiriza a Yrigoyen y a la corrupción parlamentaria (Kohen, 1994).

13. Chas de Cruz, "Don Federico Valle, suceda lo que suceda, sonría", en *Lyra*, número extraordinario, 1967.

Cinematografía Valle se quejaba de la falta de apoyo pero a la vez se jactaba de haber conquistado para la Argentina el primer puesto entre los productores cinematográficos de América del Sur, y así lo hacía saber por medio de su logo distintivo. En él se distingue una cámara cinematográfica superpuesta al contorno de un mapa sudamericano. Así como lo anunciaban en su cartilla de propaganda, se distanciaron de una postura puramente contemplativa para involucrarse como "actores" del progreso y la civilización.

Poesía, propaganda y pedagogía

Desde mediados de los 20, Cinematografía Valle se jacta de su fecunda labor con más de "diez mil filmes" realizados para promocionar la obra de municipalidades, ciudades, sociedades rurales, empresas colonizadoras, estancias, cabañas, ferrocarriles, facultades, industrias, tranvías, bodegas, comercios, bancos, diarios, ingenios, balnearios, teatros, centros automovilísticos, hoteles, tiendas, etc. Así lo hacían saber:

> Desde los Andes al Litoral y desde Formosa a Tierra del Fuego, industriales, comerciantes, escuelas y particulares nos encargan la confección de filmes de todo género, nosotros hacemos el proyecto y en un filme breve, artístico y al gusto de cada cual queda impresa la fábrica, el comercio viviendo su próspera y verdadera vida del momento.[14]

Así presentaba Federico Valle sus películas documentales, a las que llamaba cariñosamente "mis institucionales". Se trata de cintas cuya fecha de realización se ubica entre 1922 y 1930. En ellas se propagandizaba la obra de instituciones de todo tipo. Son filmes más complejos que las notas de un noticiero, sin banda sonora, con imágenes unidas por carteles escritos, en blanco y negro, con una duración mayor a treinta minutos, una estructura narrativa organizada de acuerdo con un tema y un argumento que se desarrolla a través de un montaje de imágenes del mundo "real".[15]

14. Cartilla de propaganda de Cinematografía Valle, 1927.

15. Entre los documentalistas existe un debate acerca de qué significa filmar el mundo real. Hay dos propuestas extremas: los que como John Grierson conciben al documental como "registro de la realidad" y los que como Jean Vigo asocian la interpretación a la labor del documentalista y consideran documental a todo aquel material que tenga "un punto de vista documentado". Estas ideas coexisten en la mayoría de los filmes (Barnouw, 1995). Véase Introducción, p. 21, en este mismo volumen.

El montaje se realizaba pegando imágenes extraídas del archivo de noticias de la *Film Revista Valle*[16] y editadas especialmente para alguna institución dotándolas de nuevo sentido según la necesidad del relato. Tenían un discurso muy elaborado, casi un ensayo, en el que se distinguían dos realizadores: un responsable del discurso institucional, quien escribía el guión, y un documentalista, autor-realizador-productor, quien construía el texto con su propio estilo.

Diferentes empresas financiaban las películas para promover su actividad por esta vía, y de este modo tuvieron lugar arreglos e intercambios que fundaron fecundas relaciones. En una ocasión, la empresa Phillips consideró oportuno realizar una nota en su boletín a Federico Valle sobre la producción nacional de películas artísticas.[17] La visita a los laboratorios de Lavalle 1035 se prolongó durante todo el día y al anochecer se trasladaron al establecimiento de México 832, donde ponderaron la luz artificial de los estudios por contarse entre los más modernos del mundo. Finalmente, en la nota se decía: "Todas las armaduras y la mayoría de las lámparas han sido adquiridas en nuestra compañía y representan la última palabra en materia de iluminación racional para estudios cinematográficos".[18] Valle, a su vez, devolvería la cortesía publicitando con notable calidad técnica la obra de la Phillips en sus películas.

Al realizar estas verdaderas obras de arte, con tema, argumento y detalle de color, no debían olvidarse de dejar una enseñanza a los espectadores. La "gente de Valle" agudizó su ingenio y humor para poder hacer de estos filmes de propaganda, éxitos de boletería. Una forma de solventar las películas fue crear la necesidad, para lo cual al principio prestaron sus filmes a los cines para que el público se acostumbrara a ellos; con el tiempo los espectadores exigieron que en los programas se incluyeran "actualidades" y "variedades". Tal fue el éxito de estas películas que los exhibidores terminaron pagando para tener el derecho a pasarlas y los anunciantes dejaron en completa libertad a los creativos para que hicieran lo que quisieran. Comenta Di Núbila (1996: 56):

> Valle podía filmar lo que quisiera [...] y aprovechó esta libertad para hacer de las industriales un vehículo cultural y convirtió a muchas en documentales sobre temas ajenos a los intereses de sus *sponsors*.

16. Cinematografía Valle creó el primer noticiero argentino, la *Film Revista Valle*, que salió durante diez años entre 1920 y 1930. Al final de este capítulo se desarrolla un punto sobre el tema (Di Núbila, 1996, 1967).

17. Véase *Boletín Phillips*, Nº 16, agosto de 1929.

18. Ídem.

"Poeta y periodista", así define Chas de Cruz a su amigo y maestro Federico Valle.[19] Muchos hombres de prensa siguen su ejemplo y reconocen en él a un maestro que pone su poética al servicio de la propaganda y la información. Los institucionales a veces estaban destinados a publicitar cuestiones triviales, por ejemplo vender chocolate, pero igual debían divertir, sorprender, entretener. Para Valle estar detrás de la novedad y ser el primero era su norte, a veces a costa del sentido práctico y de sus negocios (Di Núbila, 1996).

Por eso su filmografía está poblada de una pluralidad de recursos retóricos, como los característicos signos de puntuación, los fundidos encadenados para cerrar o abrir temas, el uso del iris luminoso sobre las imágenes cuando le interesaba resaltar partes que así se convertían en símbolos o ideas, los *travellings* de todo tipo, la originalidad en el uso de cámaras cenitales, los encuadres oblicuos, la superposición de imágenes, hasta el tono poético en su prosa, así como también las formas elaboradas del guión narrativo. En ese sentido, Valle era un vanguardista que conocía los secretos del nuevo lenguaje e inventaba en cada obra.

En esos años, las vanguardias formales promovían todo tipo de experiencias artísticas. Valle recibió esa influencia y contribuyó con su poesía a la construcción del lenguaje cinematográfico. Vale la pena entonces profundizar en su retórica a partir de estudios de caso más detallados, como se propone en la segunda parte de este libro.

Cinematografía Valle se interesó especialmente en realizar una labor educativa y cultural, y así lo señaló en una cartilla de propaganda:

> La educación de la infancia y de las masas populares por medio del cinematógrafo es entre las obras nacionalistas realizadas por Cinematografía Valle una de las que han merecido más vivos elogios del magisterio y de las clases dirigentes e ilustradas.[20]

Los más variados temas sirven de argumento a esta considerable cantidad de filmes que ponen a disposición de escuelas públicas y privadas. La historia del país, su geografía y muchos otros aspectos se integran en su gran archivo.[21] En su propaganda equipara a sus "10 mil filmes con 10 mil profesores siempre listos para facilitar el conocimiento

19. Chas de Cruz, ob. cit.

20. Cartilla de propaganda de Cinematografía Valle, 1927.

21. El archivo había sido organizado por Juan Diego Risso y ordenado según un complicado plan por época, temas, regiones con fichas y claves como referencias. Di Núbila (1996) pudo relevar a partir de una entrevista hecha en 1951 a Miguel Ángel Dubini, director de producción de la *Filme Revista Valle*, 337 títulos señalando en cada caso la firma, la entidad o la repartición patrocinante (véase Anexo documental II).

y el perfeccionamiento de la cultura colectiva".[22] A través de los filmes se proponían contribuir a "la formación de una conciencia nacional más coherente".[23]

Para difundir esta obra en cualquier ciudad improvisaban un laboratorio, un estudio o un microcine, o montaban en sus camiones proyectores y hasta equipos electrógenos completos si había que ir a zonas rurales. Cuenta Di Núbila que Nobleza Piccardo & Cia. y otras empresas desde 1928 patrocinaban estas giras que a la vez sirvieron para filmar imágenes de todo el país.

En las cartillas de propaganda de Cinematografía Valle se alentaba a los gobernantes a usar estos servicios y se llamaba a confiar en la pericia de la empresa para grabar en el celuloide las principales obras del Estado. Seducían de esta forma a importantes industriales para que mostraran sus fábricas en el exterior; también a las familias, al comerciante, al profesional y a todo tipo de asociaciones.

En la lista de películas que publica Di Núbila figuran documentales que promocionan la obra de los gobiernos de las provincias de Buenos Aires (José Luis Cantilo), Córdoba, Catamarca, Jujuy, La Rioja, Mendoza (Carlos Washington Lencinas), San Juan (Federico Cantoni), Santa Fe, Salta y Tucumán. No sólo filmaban la asunción o la transmisión del mando, también interesaban la geografía o la riqueza regional o provincial, la obra de seguridad y la obra de acción social que realizan en cada caso los primeros Estados provinciales "bienestaristas".[24]

También se publicitaba la obra de los ministerios nacionales de Agricultura, Guerra, Instrucción Pública, Obras Públicas y Relaciones Exteriores mediante la promoción de las obras de infraestructura nacional, referidas sobre todo a comunicaciones, obras pluviales, puertos, embalses y canales de irrigación, entre otros. El Consejo Nacional de Educación difundía las instrucciones y prescripciones destinadas a la comunicación con sus propios docentes al tiempo que propiciaba "proyectos educativos" y mostraba los beneficios de la aplicación de la ley de educación común. En los filmes se percibe el sentido de "cruzada" alfabetizadora que tuvo la política educativa radical, mientras que en otros se ven las fiestas patrias escolares, de las escuelas de frontera, de las escuelas agrícolas.

Pero esta difusión no se circunscribía sólo al ámbito interno. Los gobiernos de Perú, Uruguay, Chile, Bolivia y Paraguay convocaron sus

22. La propaganda da la cifra de 10 mil documentales, pero Di Núbila (1996) corroboró en conversaciones con Valle que en realidad fueron mil.

23. Cartilla de propaganda de Cinematografía Valle, 1927.

24. Entre los filmes de la provincia de Mendoza se cuentan algunos títulos sugerentes como *Leyes sociales de Mendoza, Cómo se gobiernan los pueblos, El trabajo fuente de riqueza colectiva*. Véase Apéndice documental II.

cámaras con el mismo sentido. En una oportunidad el Poder Ejecutivo Nacional encomendó a la empresa hacer un filme para documentar la visita de Eduardo de Windsor, príncipe de Gales, y la del príncipe del Piamonte, Humberto de Savoya. Mostrar el país en el extranjero tenía para ellos un doble objetivo: alentar al turismo y a la vez promover la inversión de capitales.

En una ocasión, Valle le sugirió a un colaborador que a su vez trabajaba en el diario *La Razón* que reuniera unas películas documentales, las llevara a París y las mostrara a invitados especiales y periodistas en el local del diario, pues consideraba importante exhibir el país para destruir algunos imaginarios negativos que había sobre la Argentina en el extranjero, "...si usted oyera lo que se cuenta por ahí de la pampa y los indios se indignaría" (citado por Di Núbila, 1996: 113).[25] Embajadores extranjeros que vieron la selección de vistas sobre paisajes, industrias y ciudades en películas, folletos y afiches que preparó la firma, reconocieron el valor del cine como medio de difusión internacional y aconsejaron a sus gobiernos que imitaran la idea.

Un caso especial para Cinematografía Valle fue el filme *Por tierras argentinas*, considerado de gran alcance patriótico y clave para un acercamiento hispano-argentino, como lo indica la cartilla de propaganda, que lo describe así: "Conmovió el corazón de los reyes y de los grandes de España".[26] El 7 de abril de 1925 en el teatro Eslava de Madrid, durante una gran fiesta de homenaje a la República Argentina con la asistencia de los reyes, la reina madre, la infanta Isabel, directivos militares y embajadores, se exhibió este filme que recorrió durante más de tres años las provincias españolas. En la cartilla de propaganda se lee: "Argentina es conocida en la Madre Patria y celebrada por las eminencias de la política y los príncipes de la Iglesia. Más de dieciséis millones de españoles han aplaudido la más efectiva obra de acercamiento desde la proclamación de Mayo". Era ésta una forma muy dialéctica, moderna y conservadora a la vez, de expresar el patriotismo reconociendo igual legitimidad a un pasado hispanista católico que a la gesta independentista, y sin renunciar tampoco a la idea de progreso y civilización.

Asimismo, en los filmes comerciales e industriales se registra una valoración positiva del capital británico. A partir del filme *Historia de los ferrocarriles de capital británico en Argentina*[27] se reconoce la in-

25. El colaborador era Milton Pereyra Caamaño. Entre los filmes realizados para YPF (véase Apéndice documental) puede verse *¿Indios en la Argentina?*, *En la tierra de los bravos*, *La pampa generosa*.

26. Cartilla de propaganda de Cinematografía Valle, 1927.

27. Véase Apéndice documental II.

fluencia benéfica, de progreso y civilización que llevó a cabo el riel británico para el desarrollo de la industria, la ganadería y la agricultura en el país (se cuentan seis filmes sobre el tema).

Domingo Di Núbila insiste en el perfil profesional y neutral de la obra de Valle. Considera que ni siquiera la sátira política[28] que hizo sobre Yrigoyen forma parte de algún compromiso político. Su admiración por el pionero es tan grande que instituye su noble figura por encima de toda disputa política y de poder: "Jamás se metió en política... simplemente recogía lo que estaba en el ambiente [...] en materia política Valle y su equipo parecían sufrir de daltonismo, no distinguían los colores de ningún partido y preparaban con igual ardor un filme sobre los conservadores que otros sobre radicales o socialistas" (Di Núbila, 1996: 69). Pero, por cierto, hay más de tres colores en la paleta política argentina de entonces, por eso se puede afirmar que los hombres de Valle compartían "una mirada sobre el mundo" aunque se deslizaran en una ancha franja de contornos invisibles. Entre sus vínculos y patrocinantes se encuentra la clave para descifrar un perdón.

Las relaciones entre Federico Valle y el diario *Crítica* merecen alguna mención, no sólo por las memorables vistas aéreas de Buenos Aires tomadas desde el avión de Natalio Botana, director del diario, sino por sus variadas afinidades, las largas tertulias en el diario o las notas conjuntas. En ocasión de la quiebra de Cinematografía Valle luego del golpe de 1930, Botana compra sus maquinarias y absorbe la labor de filmar actualidades como una función más de su diario.[29]

Así también, al mirar el detalle del catálogo de filmes, se advierten sus buenas relaciones con la Liga Patriótica Argentina de Manuel Carlés. Entre ellos figuran obras de tinte patriótico y político como *Escudo argentino* o *Viaje de pacificación del doctor Carlés a la Patagonia*.[30] De este último filme no tenemos referencias sobre el argumento, pero a través de su título se puede advertir que casualmente coincide en tema y fecha con los sucesos de la llamada "Patagonia trágica". De igual manera puede considerarse la filmación del largometraje *El ovillo fatal,*

28. En 1917 Cinematografía Valle incursiona en la sátira política, como se puede ver en *El apóstol*, con dibujos animados realizados por Quirino Cristiani y por el humorista Diógenes ("Mono") Taborda. En 1918 retoman en este mismo género la crítica al gobierno con *Una noche de gala en el Colón* o *Carmen criolla*, con muñecos que reproducían los rostros de importantes políticos como Hipólito Yrigoyen, Alfredo Palacios, "Julito" Roca, entre otros. Unos años después se presenta *Peludópolis* (Di Núbila, 1996).

29. Para mayor información sobre la historia del diario *Crítica*, véase Saítta (1998).

30. Ambos están perdidos (véase Apéndice documental).

encomendada por Carlés y patrocinada por la Congregación del Divino Rostro.

Sus cámaras estuvieron donde se encontraba el poder estatuido. Huelga recordar que otras cuestiones que también formaban parte del ambiente en los años 20 no fueron objeto de su mirada. Conflictos, represiones, pobreza y otras fuerzas políticas no oficiales irrumpían desde la subalternidad, sin embargo fueron omitidas o miradas jerárquicamente en sus "actualidades" y "variedades". No todo el arco social está representado en los títulos de su filmografía.

Desde nuestra perspectiva se observa una posición política aunque no partidaria en Cinematografía Valle, y eso no empobrece su obra sino que posiblemente la vuelve más verosímil y la enriquece. A partir del reordenamiento de los títulos de la filmografía de Valle aportada por Di Núbila y teniendo en cuenta quiénes fueron los patrocinantes de estos "institucionales", los temas y las finalidades para los que fueron hechos y sus títulos, es posible recortar mejor el espacio político en el que se movió este pionero.

Entre los institucionales comerciales e industriales, los hay para empresas nacionales y extranjeras, especialmente británicas. Entre los de propaganda política o corporativa, se incluyen filmes para estamentos gubernamentales, para las campañas electorales de diferentes partidos, como las dos campañas de la UCR "yrigoyenista", del Partido Socialista Argentino (de Juan B. Justo), de la Alianza Demócrata Socialista (De la Torre-Repetto), de los "nacionalistas populistas" (Lencinas o Cantoni), para nacionalistas restauradores como la Liga Patriótica Argentina y especialmente para su amigo Carlés. Sin embargo, no filmó la campaña a su también amigo Marcelo T. de Alvear ni tampoco al Partido Socialista Independiente. Su competidor Max Glücksmann se encargó de ello.

Valle promueve la propaganda institucional de las congregaciones religiosas, en particular de la Iglesia católica, de la Unión Popular Católica Argentina, de la Congregación Salesiana o de los Hermanos Maristas. Grandes, medianos y pequeños propietarios del agro argentino agrupados en la Sociedad Rural, la Federación Agraria Argentina o la Sociedad de Cooperativistas Agrarios se hacen conocidos por su intermedio. Entre las ausencias están los trabajadores de la Federación Obrera de la Región Argentina (FORA), de gran importancia en el período, como también las de sindicatos de obreros y de peones. Tampoco hay referencias sobre huelgas, ni se recogen situaciones conflictivas o tensas de algún tipo. En síntesis, están ausentes las ideologías opositoras o contestatarias como las de los comunistas, los anarquistas o los sindicalistas.

Las historias del cine coinciden en general en la idea de que el cine

argentino fue "independiente" en esta etapa, debido a que no estaba subvencionado por el Estado y por eso gozaba de mayor libertad. Sin embargo, esta idea queda relativizada cuando confirmamos que un factor clave de la demanda en ese período parece haber sido el Estado, con más de cien (127) películas en su haber entre los 337 títulos que señala Di Núbila, y que el resto estuvo constituido en gran parte por empresas y corporaciones que crecieron en los 20 al amparo del modelo agroexportador.

Esta idea de la "independencia" del cine en ese período se rinde ante la evidencia al confirmar que Cinematográfica Valle sucumbió cuando en 1930, en tiempos de vacas flacas, el Estado ya no pudo seguir patrocinando su obra y las empresas o los establecimientos del modelo debieron ajustarse a la nueva etapa eliminando gastos de publicidad a causa del crac de 1929. Estos grupos cinematográficos eran privados y carecían de subsidios, no obstante vivían de lo que encargaba el Estado y las empresas del modelo. De manera que la idea de un cine independiente antes de los 30 debería juzgarse más allá del simple hecho de haber recibido subsidios o no. Una pregunta más atractiva sería la que se interesara por saber de qué y de quiénes eran independientes los realizadores en ese período.

Iconografía de la modernidad

Esta filmografía adopta motivos y valores de la modernidad. En ella, una protagonista privilegiada es la ciudad de Buenos Aires, con sus edificios, sus máquinas, sus trenes, sus autos, su gente y su puerto, que le imprimen un ritmo vertiginoso de gran metrópoli. En el filme *Correos y telégrafos*,[31] realizado en ocasión de la inauguración del edificio del Correo Central en 1930, la cámara hace amplias y panorámicas vistas aéreas de la vasta extensión de la ciudad de Buenos Aires. A lo lejos se divisa el puerto, la ciudad en movimiento. La pantalla recrea esa aceleración dividiéndose en cuadros superpuestos en los que cada uno captura diferentes aspectos, como el trajinar de la gente, de los autos, trenes y barcos. *Travellings* interminables recorren internamente los espaciosos salones del edificio del correo. Se posicionan desde diferentes ángulos, siguiendo el camino que recorren las cartas. Un gran organigrama

31. Lyor Zilberman (1999) estudió en detalle este filme y descubrió en algunas de sus imágenes el sello de la firma Rapid Film (empresa creada por Julio Alsina en 1918). Posiblemente, fue realizado por ambas firmas (Cinematografía Valle y Rapid Film), ya que en la contabilidad de Rapid Film consta una suma de dinero recibida a nombre del Correo en esa fecha.

del personal reproduce la estructura jerárquica y ordenada de la institución, la cámara se detiene en el despacho del director sobre un inmenso óleo del presidente Yrigoyen, vuelve sobre un gran escudo argentino y sobre las insignias del Correo, fundiendo en un solo haz identitario a la nación, el servicio postal y a Yrigoyen. Cientos de empleados y empleadas cargan y descargan miles de cartas que vuelan cual palomas blancas a través de la cadena de montaje. La organización es perfecta, el modelo taylorista-fordista funciona a pleno. La cámara entra en el cerebro de la institución como si ingresara dentro de un reloj, el personal del correo repite una y otra vez iguales operaciones en forma ordenada y sincrónica, el engranaje es perfecto; todos y cada uno cumplen su función; dice un cartel: "...hasta un niño puede hacerlo". Pero no son máquinas, son seres humanos. La cámara entonces muestra los beneficios que les brinda la institución: hoteles, consulta médica, laboratorios, peluquería, restaurante y hasta un salón de actos en el que se proyecta un filme en el último piso del edificio. La cámara sube a ese piso y se dirige hacia la pantalla, entra en ella; la sensación de identidad es total al descubrir que el personal del correo está mirando este mismo filme.

No sólo la ciudad de Buenos Aires y su gran urbanización atraen a Valle;[32] su cámara recorre el interior del país: Córdoba, Tucumán, la ciudad de Alta Gracia, Mendoza; el sur argentino: Río Negro, los Andes; el océano Atlántico. Valle "construye" el paisaje argentino en el documental explorador, se dirige a confines desconocidos, observa costumbres, idiosincrasias, símbolos, nada escapa a su escudriñadora mirada. ¡Pedagogía pura! Sus filmes enseñan, a veces un mapa se desenrolla y describe la geografía argentina, como ocurre en *Por tierras argentinas*,[33] donde la cámara viaja dejando atrás puentes, rutas, caminos, cables y postes de luz, un país en constante movimiento que crece y progresa. La pantalla por momentos se divide en varios cuadros, la imagen se acelera, el espectador debe absorber simultáneamente varias imágenes. En un cuadro superior está la ciudad a la que se va llegando, uno oblicuo se superpone con la imagen de un tren a toda velocidad y en un nivel horizontal otro cuadro muestra gente que camina, produce, cosecha, trabaja. El ritmo se acelera, no son todas iguales las ciudades del interior: cada una cobra identidad a través de una iconografía particular que Valle recupera para mostrarlas. Córdoba se abre desde el cielo con sus torres y cúpulas catedralicias, Jujuy desde sus techos con primeros pla-

32. La "ciudad" en los años 20 es un tema de interés en el cine en todo el mundo, como lo demuestran las películas *Sinfonía de Berlín*, de Walter Ruttman, y *A propósito de Niza*, de Jean Vigo.

33. Véase Apéndice documental 1.

nos de grandes campanas coloniales, La Pampa a través de sus inmensos trigales, Mendoza con sus viñedos. Es el país, con su historia, su geografía, su idiosincrasia, sus productos; es el paisaje mirado con "ojos argentinos".

La industria es otro de sus motivos favoritos. En un filme realizado en ocasión de una *Exposición de la industria argentina* (1924)[34] en el predio de la Sociedad Rural, se hace gala de una gran industria nacional. La cámara reproduce diferentes encuadres y primeros planos de las máquinas en una estética constructivista. En ellos se destaca la mano del trabajador que mueve el engranaje. Se fabrica mosaico, cemento, zapatos, y los carteles anuncian en tono poético los atributos de esta "gran potencia industrial" *(sic)*. Se muestra a cientos de mujeres produciendo en esa industria textil. Un cartel humaniza el avance tecnológico, dice de estas máquinas que son como "...las mil manos de una abuela". La fiesta transcurre de noche gracias a la luz eléctrica, cientos de escolares felices y señores y señoras de mediana y alta posición sonríen a la cámara, la noche termina con premios y aplausos en un clima de jubilosa armonía. Detrás de la gran explanada se adivina iluminada una escultura gigante, que representa a un hombre forjando una rueda. Es la imagen del trabajo y de la industria.

La *Film Revista Valle*

A fines de la Gran Guerra ya están definidas las características del género noticiero cinematográfico y de la película documental. Lamentablemente, de la *Film Revista Valle*, primer noticiario argentino que salió semanalmente entre 1920-1930, después de los dos incendios que sufrió la firma no quedó ni una de sus 637 ediciones. La última no sobrepasó más que algunas semanas al golpe militar de Uriburu.

Con el título "El cine, sus obras, sus héroes" el diario *Crítica* se interesó en la programación de la *Film Revista Valle* desde 1920. Anunciaba sus "variedades" o "actualidades"[35] numerando cada una de sus ediciones solamente en la programación de los cines céntricos, entre películas de ficción. En otras oportunidades se explayaba sobre el tema de alguna actualidad política, por ejemplo, *La llegada de Marcelo T. de Alvear a París*.

34. Véase Apéndice documental II.

35. El diario *Crítica* y revistas como *El Hogar* o *Caras y Caretas* hacen referencia a la *Film Revista Valle*. Hay revistas especializadas, como *La Película*, destinadas a ser leídas por exhibidores y distribuidores, que reflejan algunas de sus características.

De esta manera, Cinematografía Valle tenía en cada ciudad argentina una cámara lista para registrar cualquier nota política, de moda o deporte. Intercambiaba material de interés sobre el país y traía actualidades del extranjero, sumando a su labor la de corresponsal de *Pathé News*.

En este trajinar, la rivalidad con las actualidades de Cinematografía Max Glücksmann dio pie a una lucha sin cuartel abonada con una gran imaginación. Pelearon por los derechos de exclusividad para filmar eventos internacionales, deportivos y políticos, y el duelo incluyó todo tipo de ardides, aunque la enemistad dejó más de un resquicio para el reconocimiento mutuo. Cuenta Di Núbila que cuando ya era un hecho la quiebra de Cinematografía Valle, Glücksmann requirió sus servicios para que filmara la inauguración de uno de sus locales.

Otras anécdotas muestran el respeto y la admiración que le guardaban otros colegas del medio. En 1926, cuando el fuego se llevó íntegro el archivo con los negativos de todas las películas documentales, industriales y de las ediciones de la *Film Revista*, Cinematografía Valle tuvo la alegría de recibir el apoyo de otros hombres de cine como Mario Gallo o Emilio Peruzzi, quienes prestaron sus laboratorios e impidieron así que alguna edición dejara de salir.

La pérdida fue cuantiosa, sólo equiparable a la desaparición definitiva de miles de metros de celuloide vendidos por el mismo Federico Valle a una fábrica de peines algunos años después de la quiebra de 1930, luego de deambular largas jornadas por vestíbulos oficiales en procura de que el Estado los comprara (Di Núbila, 1996).



Aviso de un documental del noticiero Valle, publicado en 1919 en Excelsior. *(Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken")*

Segunda Parte

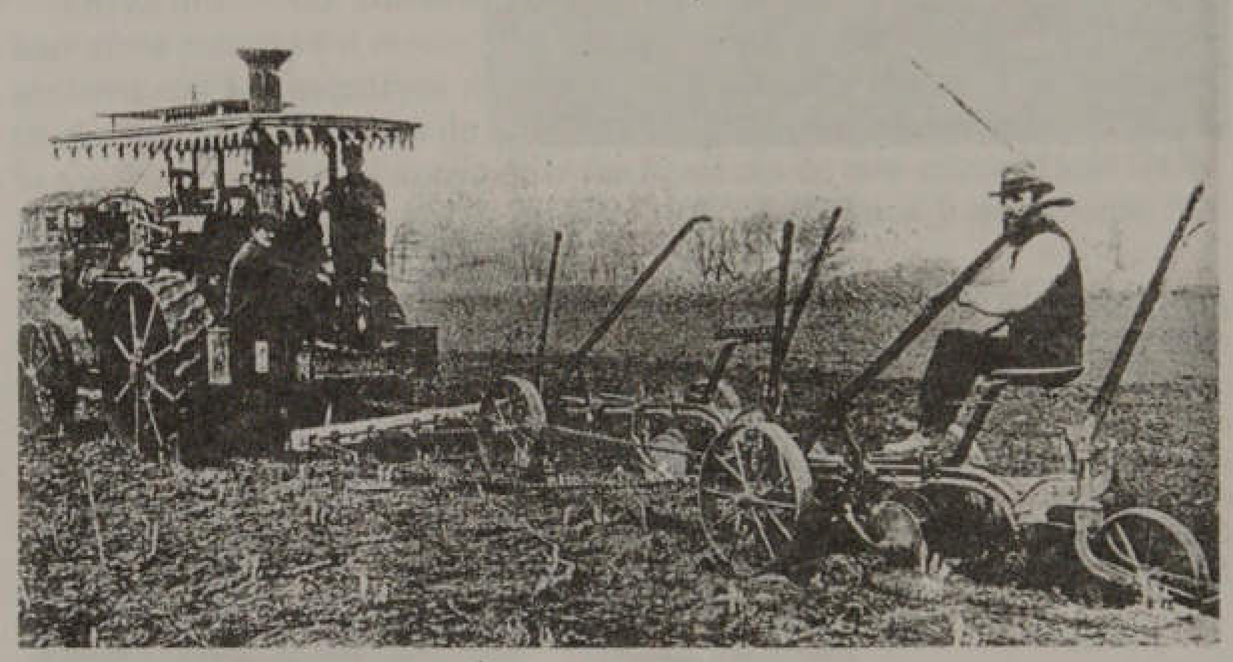
EL APOGEO DEL DOCUMENTAL INSTITUCIONAL





El equipo de Federico Valle (arriba) durante un alto en el trabajo, e interiores de los estudios. (Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken")





Escena de arado, 1921. (Biblioteca Federación Agraria Argentina)

Capítulo I

La filmografía institucional agropampeana[1]

La "exitosa" incorporación de la Argentina al mercado mundial como exportadora de productos agropecuarios acelera su despegue modernizador y contribuye a forjar el imaginario de "granero del mundo". En este territorio simbólico y material de progreso y utopía agraria cifran sus sueños y esperanzas miles de hombres y mujeres que cruzan los océanos deseosos de "hacer la América". Entre los promotores y beneficiarios de este discurso utópico, los estancieros de la Sociedad Rural se instituyen en legítimos forjadores "desde siempre" de una nación armónica y en constante progreso material.

Sin embargo, desde el comienzo hay tensiones en el interior del modelo agroexportador. La cuestión de la tenencia de la tierra y de su usufructo da lugar a una conflictiva relación entre estancieros y colonos arrendatarios en la que estos últimos no tardarán en quebrar sus ilusiones en un mundo rural idílico, estallando en huelgas y revueltas agrarias que culminan en los años 20 lideradas por la Federación Agraria Argentina, en un proceso de institucionalización y legalización de sus demandas y reclamos.

Es de interés comparar las formas de representación del agro pampeano en los años 20 a partir de la selección de dos filmes de propaganda institucional realizados por Cinematografía Valle: *La pampa*, patrocinado probablemente por la Sociedad Rural Argentina, y *En pos de la tierra*, por la Federación Agraria Argentina.[2] Ambos tienen gran importancia pues se realizaron en un momento fundacional del género docu-

1. Agradezco la colaboración de Mercedes Moyano Walker (directora UBACyT 1999) en este capítulo, especialmente en lo que atañe al tema agrario.

2. Se registran en la biblioteca de la Federación Agraria Argentina sólo dos filmes pasados a video: *En pos de la tierra* de junio de 1922 y *Aurora pampeana* de marzo de 1935. La organización cuenta además con cinta sin pasar a video de la cual se desconoce su tema y valor. Agradezco el apoyo brindado por la Federación Agraria Argentina (a través de Blanca Formia) para la obtención de la documentación fílmica y escrita de los años 20.

mental de propaganda institucional en la Argentina. *En pos de la tierra* tiene la singularidad de combinar un documental dentro de un filme de ficción integrando referencias del "mundo histórico" y del "mundo imaginario".

En este capítulo se compara la representación temática y retórica de la memoria histórica. A partir de ese eje narrativo se focaliza el estudio en dos aspectos: la idea de nación y ordenamiento social que promueven, y el sentido y la valoración que se hace de la idea de progreso y modernización.

La Sociedad Rural y la Federación Agraria

La Sociedad Rural Argentina, fundada en 1866, se va definiendo como la organización de los grandes ganaderos de la clase alta tradicional del país. Como grupo minoritario, asoció su trayectoria a la de la nación, integró gobiernos directa o indirectamente y asumió la representatividad de todos los sectores agrarios como "la voz de los hombres de campo". Su discurso giró en torno de la defensa de lo "nativo", de los propietarios de la tierra y de la industria pecuaria como base para el progreso de toda la nación. En las exposiciones anuales, en sus memorias, a través de sus voceros en *La Prensa* y *La Nación*, difundió sus objetivos hegemónicos implementados desde el liderazgo del modelo agroexportador y de sus entidades.

De las organizaciones corporativas del agro pampeano, la Federación Agraria Argentina representó desde su fundación en 1912 a los pequeños y medianos chacareros agremiados en torno de las reivindicaciones de tipo capitalistas. Accionó federando secciones locales en todo el país a través del periódico *La Tierra* y desarrolló una intensa y polémica acción gremial y cooperativa.

Poco habían hecho los distintos gobiernos antes de 1912 por solucionar los problemas agrarios cuando estalló el conflicto de los arrendatarios de la localidad santafesina de Alcorta, que se extendió al cordón cerealero y culminó con la organización de la Federación Agraria Argentina. Casi una década después ni leyes ni acuerdos entre partes habían dado satisfacción a las principales demandas planteadas por la federación a causa de la presión ejercida desde el poder por los grupos de grandes propietarios.[3]

3. Noemí Girbal de Blacha (1988) considera que la tierra, el crédito y la comercialización son los problemas básicos que aborda la Federación Agraria desde su inicio. Durante el gobierno de Roque Sáenz Peña (1910-1913) se observan los primeros intentos de regula-

Había coincidencias en el gobierno y hasta en la misma Sociedad Rural Argentina sobre la necesidad de colonizar, por eso se consideraba auspicioso *crear una clase de pequeños y medianos propietarios*. Estas propuestas eran parte de una política preventiva para descomprimir la cuestión social y no un programa de compromiso integral de reforma agraria, que habría implicado la expropiación. Al no atreverse a actuar sobre la propiedad privada, quedaron para colonizar solamente los territorios nacionales cuya producción potencial no garantizaba una mínima rentabilidad. Por consiguiente, tales proyectos se postergaron o desecharon por inviables.

Una serie de cuestiones económicas y políticas configuraban un clima especial en la posguerra.[4] A los condicionantes internos, como el fin de la expansión horizontal agropecuaria y la necesidad de modernización tecnológica, se sumó la caída internacional de precios agropecuarios. La crisis del orden conservador y el ascenso del radicalismo en un contexto del triunfo de la primera revolución obrera en el mundo repercutieron negativamente en la política oficial, que se vio presionada por elites poderosas desplazadas del gobierno. Éstas accionaron congelando toda propuesta reformista de solución a temas sociales y en particular a la crisis agraria. Cuando finalmente estallaron las huelgas en el campo y en las ciudades, las demandas sociales fueron interpretadas por los grupos de poder con el temor de quien asiste a la antesala del comunismo.

Fue así como que en junio de 1920, la Federación Agraria Argentina ganó protagonismo al activar la sanción de una ley de arrendamientos. Waldo Ansaldi (1991) sostiene que la concreción de esta ley fue posible gracias al pacto de reciprocidad[5] entre la Federación Agraria y la Federación Obrera de la Región Argentina (FORA). Unificar las exigencias de ambos sectores no fue tarea fácil ya que hubo que disipar la desconfianza de los peones rurales hacia los arrendatarios, ya que estos últimos habían permanecido indiferentes ante la represión padecida en las huelgas de 1918 y 1919. La Federación Agraria se instituyó como la "voz de

---

ción del sector. En la gestión radical, los conservadores votan la "ley del hogar" que promueve la colonización agroganadera con tierras fiscales. Yrigoyen proyecta en su primer gobierno (1916-1922) un plan de colonización agroganadero, un banco agrícola, la marina mercante, etc., con el objeto de descomprimir el malestar en la campaña y fijar población. Tanto el diputado radical Tomás Le Breton en 1918 como Yrigoyen ante las huelgas de 1919 propusieron programas de colonización que no pasaron de la fase de estudio en el Parlamento.

4. Para ampliar el análisis sobre el contexto de posguerra véase Ferrer (1983), Girbal de Blacha (1988), Rapoport *et al.* (2000), Barsky y Gelman (2001) y Rock (1992).

5. Este pacto fue firmado en junio de 1920 por Juan Pallias y Sebastián Marotta, de la FORA IX Congreso, y Esteban Piacenza, de la Federación Agraria.

los chacareros" y así tendió a legitimarse como fuerza corporativa, diluyendo la demanda de los peones detrás de la suya y asumiendo un compromiso en el disciplinamiento y el control social de éstos.

Durante la presidencia de Esteban Piacenza la federación creció en número de afiliados y secciones, compró su propia imprenta en 1923, inauguró el "palacio" de la calle Mendoza como sede central en Rosario y propuso la conformación de un partido agrario, creando más de quinientos clubes juveniles. Así, se convirtió en una corporación con capacidad de reclamo en las esferas de poder. El presidente de la Federación Agraria, Esteban Piacenza,[6] peticionó al Congreso Nacional que sancionara una ley que contemplara las propuestas acordadas en los congresos agrarios nacionales,[7] y acompañó el reclamo con una gran marcha de chacareros a la Capital Federal el 26 de agosto de 1921. Un mes después se sancionó la ley 11.170 de arrendamientos, que estableció contratos no inferiores a cuatro años, indemnización por mejoras realizadas en los campos e independencia del agricultor para asegurar, comerciar y cosechar los granos. Si bien el régimen de tenencia de la tierra permanecía intacto, se lograba una pequeña conquista con la regulación legal de las relaciones entre arrendatarios-intermediarios y propietarios, teniendo en cuenta que por primera vez una propuesta de ley agraria fue aprobada por el Parlamento. Yrigoyen evitó promulgarla, nunca se reglamentó y casi no fue aplicada, ya que los propietarios se las ingeniaron para "hacerle trampa". La Federación Agraria denunció a Yrigoyen desde su diario *La Tierra* por la falta de compromiso con el sector: cinco ministros de la Sociedad Rural formaban parte del gobierno radical... entre los chacareros se sospechaba que el presidente no tenía interés en promulgarla pues sólo beneficiaba a extranjeros.[8]

Luego de sancionada la ley, el objetivo de la Federación Agraria fue independizarse del crédito informal que provenía de hecho de los "rameros" generales (los dueños de los almacenes de ramos generales) y comerciantes. La federación apuntó todo su esfuerzo a la política de crear mutuales y cooperativas. Autogestionar el crédito y manejarlo ellos mismos fueron los desafíos de las siguientes generaciones, por eso la ley 11.380 de cooperativas agrícolas, sancionada durante el gobierno de Alvear (1922-1928), alentó a los agricultores a profundizar la instituciona-

6. Ocupó el cargo de presidente desde 1916 a 1945. Asumió en reemplazo de Francisco Netri, asesinado en 1916.

7. En Rosario en 1918 y en Río Cuarto en 1919 se realizaron los congresos nacionales agrarios promovidos por la Federación Agraria.

8. Yrigoyen se apuró en promulgar leyes que beneficiaron especialmente a ciudadanos en su carácter de *votantes*.

lización de sus reclamos. Paradójicamente, la Sociedad Rural coincidió, pero por razones diferentes, con la idea de que los agricultores pudieran autofinanciarse a través de cooperativas, desechando el proyecto del Poder Ejecutivo de creación de un banco agrario por la mayor carga impositiva que les hubiera acarreado.

La pampa y *En pos de la tierra*

La pampa es un filme documental de propaganda institucional realizado por Cinematografía Valle posiblemente a principio de los años 20. Existen dudas respecto de su patrocinante, pues no figura con ese nombre en el catálogo de películas que Cinematografía Valle le hizo a la Sociedad Rural Argentina.[9] Sin embargo hay marcas ideológicas y "arqueológicas" que sugieren su pertenencia, como la centralidad del tema ganadero o la existencia de imágenes de la exposición anual de la Sociedad Rural.[10] Por el tono educativo y la forma de enunciación del filme también pudo haber sido patrocinado por el Ministerio de Agricultura de la Nación,[11] en cuyo caso no habría problemas de autoría, puesto que la identificación con la Sociedad Rural está probada tanto si el filme hubiera sido hecho durante el primer gobierno de Yrigoyen como en el de Alvear.[12] Con dos minutos y medio de duración, *La pampa* es un filme en blanco y negro, sin banda sonora, que, articulado por diez carteles, explica en tono pedagógico la transformación lograda en el agro pam-

9. Di Núbila (1996: 174) presenta, sobre la base de los recuerdos de Miguel Dubini, colaborador de Federico Valle, dos películas educacionales patrocinadas por la Sociedad Rural Argentina: *Ganadería argentina* y *Exposición internacional de ganadería en Palermo*, actualmente perdidas (véase Apéndice documental I).

10. En la administración y en la biblioteca de la Sociedad Rural no tienen catalogados estos filmes, no obstante consideran la posibilidad de que éste fuera de ellos porque contiene imágenes de la exposición anual de la Rural.

11. En el catálogo de películas de Valle realizadas para el Ministerio de Agricultura se encuentran *Nociones útiles de la República Argentina* (supervisión de Rodolfo Medina), *La Argentina* (supervisión de Julio C. Urien), *La pesca en alta mar* y *Escuelas agrícolas*. Hay también una lista de veinte películas realizadas por el Consejo Nacional de Educación. El ministro de Agricultura de Alvear, Le Breton, encaró una campaña de propaganda educativa sobre el tema agrario (Di Núbila, 1996) (véase Apéndice documental I).

12. Peter Smith (1983) señala la representación de la Sociedad Rural en los gabinetes inaugurales: durante los gobiernos conservadores y radicales el Ministerio de Agricultura estuvo ocupado por miembros de la Sociedad Rural. Ocurrió lo mismo con el de Hacienda durante el primer gobierno de Yrigoyen y el de Alvear. En el primer gobierno de Yrigoyen, cinco de ocho ministros eran socios de la Sociedad Rural Argentina y durante la presidencia de Alvear se cuenta la misma cifra, empezando por el mismo presidente, que también era socio de esa entidad.

peano gracias al modelo agroexportador. Presenta los dos circuitos del mismo proceso económico. Por un lado, y otorgando centralidad en el relato, se desarrolla la actividad ganadera con la estancia, el frigorífico y el puerto, y por el otro la actividad agrícola desde la preparación de la tierra, la cosecha, la selección de granos. Ambos circuitos se articulan armónicamente como espacios de progreso y modernización tecnológica.

En pos de la tierra, realizado por la Federación Agraria, es un filme de propaganda institucional que consta de dos partes. La parte documental se filmó el 26 de agosto de 1921 en ocasión de la marcha de chacareros a la Capital, y la parte ficcional comenzó su filmación en marzo de 1922.[13] Con sesenta y ocho minutos y cincuenta segundos de duración, sin banda sonora y en blanco y negro, narra a través de 103 carteles y del montaje de un filme documental dentro de uno ficcional la epopeya de José Sereno, un campesino italiano que migra a la Argentina "en pos de la tierra".

José tendrá que "vencer" grandes obstáculos hasta que, después de tomar conciencia del despojo al que es sometido permanentemente por "intermediarios y rameros", decide enfrentarlos ayudado por la Federación Agraria. José se irá convirtiendo en símbolo de la historia del padecimiento de cualquier colono de la región cerealera y su historia se irá diluyendo dentro de la historia de la Federación Agraria. Por eso se incluyen imágenes documentales sobre la movilización a la ciudad de Buenos Aires de 1.400 agricultores organizada por la Federación Agraria en procura de la sanción de la ley de arrendamiento de 1921. En otra parte documental, la cámara recorre minuciosamente las instalaciones y sedes de la organización en sus diferentes secciones, al tiempo que explica el funcionamiento de la institución. Estas dos historias, representada cada una en géneros diferentes, la de José en ficción y la de la Federación Agraria en documental, se vuelven a unir hacia 1922 con el fin de connotar especialmente la doble identidad de este chacarero-inmigrante que se siente parte de la nación desde el momento en el que se integra a la Federación Agraria.

13. Según consta en el libro de actas de la Federación Agraria de 1916 a 1922, fojas 119 y 120: "El presidente informa al Consejo de haberse iniciado la filmación de una película netamente agraria donde figuran las diversas fases de la vida de un agricultor. La película en cuestión será propiedad exclusiva de la Federación Agraria". Se terminó de filmar el 1° de junio de 1922 (foja 126 del mismo libro de actas): "Asimismo, el Consejo acuerda al presidente la facultad de pagar la nueva película que se acaba de terminar «En pos de la tierra»". En la quiebra de 1933 se perdieron los libros contables y no es posible acceder a documentación que nos refiera a quién se le pagó esa suma. En la Memoria y Balance de la Federación Agraria de junio de 1922 a junio de 1923 figura en el desarrollo de la cuenta "Ingresos e inversiones", bajo el rubro "Producidos películas en el debe 1.588,63 y en el haber 1.620,13".

Memoria histórica del agro pampeano

El modelo agroexportador y la nación a través del filme La pampa

"Los ranchos dispersos hasta ayer se han trocado en las prósperas estancias que elevan sus mansiones señoriales en los dominios del llano." Así representa el "ayer" en su relato histórico el filme *La pampa* mientras incorpora imágenes de paisajes rústicos con ranchos y cielos tormentosos. En contraste, el "hoy" con estancias y mansiones señoriales, panorámicas con cielos luminosos y transparentes, evita explicar lo que ha ocurrido con sus habitantes de ayer –¿peones, "gauchos", hombres de campo, aborígenes?– y no hace ninguna mención sobre su existencia, incorporación o eliminación. Otro cartel señala al sujeto de la transformación y sitúa históricamente el relato: "Con una labor de medio siglo nuestros estancieros han transformado totalmente el aspecto de la pampa". Los espacios abiertos con ganado cimarrón son reemplazados por imágenes de las nuevas estancias-fábrica, alambradas y compartimentadas, con razas ganaderas perfeccionadas merced a la ordenada cruza y a la adecuada alimentación, con planos generales de miles de cabezas de ganado vacuno, caballar –sólo de lanar se esboza una cifra de 36.500.000–[14] y primeros planos de toros y caballos campeones en los que se resalta la herencia criolla y la fusión con razas selectas del viejo continente. Dos factores son esenciales en la construcción del modelo agroexportador que hace el filme: las ventajas comparativas de la pampa y la modernización tecnológica que han llevado a cabo "nuestros estancieros" en un contexto de crisis ganadera que en 1921 afectó sobre todo a haciendas criollas que habían tenido una salida excepcional durante la guerra en cantidad y precios de carne apta para conserva. En la posguerra se requerirá mayor calidad, puesto que la demanda externa se orienta hacia la carne enfriada y congelada,[15] y así lo muestran las imágenes en el filme que focalizan la exportación de chilled.

Los éxitos del modelo son presentados al conjunto de la sociedad –destinataria del filme– en las exposiciones ganaderas que celebra anualmente la Sociedad Rural[16] en sus instalaciones de Palermo (Buenos Ai-

14. En los *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, N° 9, 1° de mayo de 1921, se señala la existencia de 12 millones de hembras bovinas y 80 mil toros, de los cuales sólo 8 mil son de pedigrí utilizable para el tipo de calidad requerida para carne enfriada y congelada.

15. Véase *Anales de Sociedad Rural Argentina*, 1° de agosto de 1921, p. 587, y 1° de septiembre de 1921, p. 647.

16. Según la Sociedad Rural, la exposición anual nacional de ganadería (realizada cada cuatro años y con carácter internacional) es una de las más importantes del mundo, comparable a la "Royal" de Gran Bretaña. Los jurados venían de Inglaterra para garantizar la

res). Una cámara ubicada detrás de un público sin rostro y homogéneo resalta el orgulloso y lento desfilar de los toros campeones por el predio central. Se legitima así el proyecto agroexportador de modernización, identificando los logros del país y su gobierno con los de la Sociedad Rural.

Integrada a la actividad ganadera y como complemento indispensable para la expansión de esta riqueza se presenta la imagen del frigorífico, en ese momento monopolizado por la industria extranjera. El filme hace un paneo detallado de las actividades que se realizan en el procesamiento del ganado desde la entrada de los animales a los establecimientos en los que son bañados, faenados, embolsados y cargados en cuartos de res en los barcos. Se destaca el orden, la prolijidad y asepsia de esta actividad en la Argentina en un contexto internacional de peste bovina. Decenas de obreros cuyas tareas se sincronizan a través de una línea de montaje de reses evidencian la aplicación de una de las más modernas formas de organización del trabajo, el modelo taylorista-fordista. En el mismo, el obrero es considerado una herramienta eficiente del engranaje productivo.

Paradójicamente, se muestra una armonía deseada más que real ya que en ese período crítico de posguerra estallan graves conflictos sociales. La Sociedad Rural, la Unión Industrial y la Bolsa de Cereales se defienden formando un bloque antiobrero –la Alianza Nacional del Trabajo– para disciplinar a la fuerza laboral en los conflictos de los trabajadores de los frigoríficos, los portuarios y los ferroviarios ante la debilidad o "complicidad" que atribuyen al gobierno radical. En las imágenes que provee este filme nada hace pensar en estas tensiones.[17]

Una vista aérea de Dock Sud destaca la imponente construcción de un frigorífico pero evita detenerse en su identificación –Anglo–, a la que después de repetidas visualizaciones es posible acceder. La inexistencia de imágenes de un frigorífico estatal en un filme en el que se jerarquizan logros nacionales sugiere como fecha probable de filmación una época anterior a 1923.[18] Finalmente el ciclo de la exportación ganadera y la

---

imparcialidad de las resoluciones, y a los jueces, muy bien remunerados, se les imponía la restricción de "no tener relación alguna con los expositores antes de la apertura de la exposición", *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, 1º de mayo de 1921.

17. Por ejemplo, en ocasión de una huelga portuaria, la corporación señala: "La Sociedad Rural Argentina con motivo de la huelga del puerto ha manifestado su opinión al solicitar al gobierno garantías para el trabajo libre y severo control de las organizaciones obreras que velando por sus intereses vulneraban el derecho de los demás", *Anales de la Sociedad Rural Argentina*, 1º de septiembre de 1921, p. 652.

18. Peter Smith (1983) señala que en 1923 estalla un conflicto entre ganaderos y frigoríficos con relación al control del comercio de las carnes. Construir un frigorífico estatal era

vinculación con el mercado mundial se cierra con imágenes de un barco en altamar.

En la segunda parte del filme se representa el desarrollo agrícola enfatizando los avances tecnológicos mediante imágenes de cosechadoras y trilladoras, mucha mano de obra de obreros, peones y gauchos, y una clara ausencia de chacareros liderando alguna fase del proceso productivo. La idea de la pampa como granero del mundo se refuerza a través de imágenes panorámicas de la cosecha de trigo, maíz, avena y cebada. "Desde la preparación de la tierra hasta la cosecha y selección del grano, todas las diversas operaciones se realizan mecánicamente en nuestros campos", dice un cartel, señalando como gran protagonista a la tecnología.

El uso recurrente del colectivo "nuestro" al referirse al progreso ganadero o agrícola coloca al narrador omnisciente en el lugar de "los argentinos", de "la nación", de "los agroexportadores". Una nación que en el filme se insinúa desde espacios jerarquizados, como la estancia, el frigorífico, la exposición en Palermo de la Sociedad Rural. Se incluyen pasivamente planos generales de espectadores, público, obreros, peones y herramientas, en un modelo en el que se restringe el protagonismo a una elite ganadera que, sin embargo, carece de representación física. No hay primeros planos en los que se busque distinguirla; su presencia se sugiere desde sus logros y se representa la idea de un mundo armónico que funciona sin tensiones y sin jerarquías demasiado explícitas.

Los chacareros y la "nación" a través del filme En pos de la tierra

A pesar de la aparente hegemonía de la elite ganadera, "otros" sectores subalternos disputaban su participación en este proceso. Resulta significativo que la Federación Agraria haya elegido narrar su "epopeya" en el filme *En pos de la tierra* a partir de la historia de José, un campesino[19] italiano que migró a la Argentina forzado por la escasez de tierras, con la idea de hacer ahorros para repatriarlos inmediatamente. Su sueño era volver para comprar un "campito" en su país, pero al cabo

---

una propuesta de los ganaderos durante la gestión de Le Breton, ministro de Agricultura de Alvear.

19. En una economía campesina el insumo de mano de obra se origina en la familia o en el grupo del productor. En ella se realizan transacciones mercantiles pero no existe excedente económico. Se trata de un régimen de producción mercantil simple en el que el productor se reproduce a sí mismo y a su familia en ausencia de mecanismos que posibiliten la acumulación de capital.

de un corto período cambia de planes y opta por quedarse e invertir esos ahorros en la economía local. El atractivo para radicarse consistía en la disponibilidad relativa de tierras y la posibilidad de encarar el rol de chacarero independiente, a pesar de la situación casi monopólica del mercado de tierras en la pampa húmeda.[20] Los italianos fueron el primer y más numeroso grupo inmigratorio en el país y eso acrecentó su movilidad, integración y capacidad para demandar. Por eso, en el filme José se convierte en el arquetipo de adherente desde el cual la Federación Agraria decide fundarse, y su epopeya "en pos de la tierra" se vuelve la de muchos otros inmigrantes que, expulsados de su lugar de origen, migran con el sueño de retornar.

La elección de los nombres de la pareja mítica que funda la historia no es arbitraria.[21] Como otras parejas bíblicas, a la larga José y María irán "en pos de la tierra" –¿prometida?– tras ser expulsados del hogar de origen –¿del paraíso?– por un sacristán, representante de la Iglesia. La imagen siguiente muestra un gran barco de pasajeros que simboliza el "éxodo" de José y el comienzo de su viaje.

El realizador va construyendo a lo largo del filme una iconografía a partir de una estrategia retórica que consiste en cerrar cada capítulo fundiendo en negro la pantalla y dejando en un iris de luz aquella parte de la realidad filmada que desea resaltar y convertir en idea-símbolo.[22] En el capítulo inicial se cierra la secuencia fundiendo en negro la pantalla y dejando la imagen de María diciendo "adiós" en un iris de luz. En un contraplano se repite la misma estrategia: al partir José, la pantalla vuelve a fundirse en negro, y José con su valija, de espaldas a María y orientándose a un horizonte inmenso y desconocido, queda encerrado en un iris de luz. La Federación Agraria va instalando a través de esta iconografía la idea de un origen étnico europeo para el agricultor argentino.

Elige mostrar a un inmigrante que llega a Buenos Aires desconcertado y solo, sin la protección del Estado ni de empresas colonizadoras. Su único nexo con la sociedad receptora es la dirección de un restaurante que le ha dado un primo, de donde se puede inferir su relación con una

20. Herbert Klein (1981), en un estudio sobre la inmigración italiana en la Argentina, considera a este país como un espacio de alta integración de los italianos en aquel momento. Las razones parecen haber estado en la existencia de un mercado de tierras más abierto, en el que la renta relativa de arrendamientos y de propiedad era bastante más importante en comparación con otras regiones del mundo, por ejemplo, Estados Unidos.

21. Los dirigentes de Alcorta y fundadores de la Federación Agraria en 1912 fueron los hermanos Netri, de los cuales dos eran sacerdotes y uno era abogado.

22. La fotografía también utilizó este recurso retórico del iris y el fundido en negro.

"cadena migratoria".[23] El realizador muestra de cerca el desconcierto de José en un plano americano, casi único en todo el filme, ya que en él se venían observando únicamente planos generales.

El derrotero de José muestra el contraste entre la ciudad y el campo. En la ciudad sobrevive con trabajos temporarios y poco calificados, con bajos salarios y hacinado en el conventillo.[24] La iconografía de signo negativo que la federación construye sobre la ciudad queda reflejada a partir de los fundidos encadenados en negro que invaden la pantalla y destacan en un iris luminoso patéticas puestas en escena en las que se observa una secuencia en la que se ve a José lavando en el conventillo, José trabajando incansablemente en las vías, José trabajando rudamente en los hornos de ladrillos.

Seguidamente se instituye "el campo" como refugio para la nostalgia y se lo vincula a la sociedad de origen. Un cartel alude a las razones por las que José abandona la ciudad, publicita los elevados precios que se pagan en las cosechas del trigo y del lino,[25] y preanuncia la "utopía agraria" al circunscribir en un iris la imagen de José trabajando sobre la gran parva de trigo. En un corto lapso, al cabo de tres o cuatro cosechas, José cambia su situación de peón a chacarero[26] y cambia sus perspectivas de retornar a la tierra natal por las de mandar a buscar a su familia y radicarse definitivamente en el país. Este momento clave del relato refiere a un doble bautismo: el de su identidad como chacarero indisolublemente compenetrada a su identidad de argentino.[27]

La llegada de su mujer e hijos constituye un episodio clave de la epopeya de José. La imagen abre con un fundido encadenado donde en el iris aparece la estación ferroviaria, se ve a José esperando a su familia, el tren que llega, luego se abren los brazos de José, María arregla ma-

23. Para el análisis de la noción de cadena migratoria, véase Devoto y Rosoli (1985).

24. Un cartel describe esta situación con detalles probatorios sobre el imaginario de la miseria en la ciudad según la Federación Agraria: "El resumen del primer mes lo horrorizó, pues por la lluvia y otras causas, sólo había conseguido trabajar 23 días y aunque hiciera economía en forma enérgica, quedábanle únicamente $ 3,25 de utilidad".

25. El cartel anuncia: "Peón a la réndita. José había tenido mucha suerte, pues en las ocho cuadras que el colono le dio sacó 240 quintales, que pudo rendir a $ 14 el quintal ganando así $ 3.360".

26. Cartel que anuncia el paso de José a chacarero: "José comenzó a mirar más cariñosamente la pampa y la perspectiva de tres o cuatro buenas cosechas que le permitieran comprar unas 50 cuadras le hizo olvidar el campito, motivo de su venida al país...".

27. Un cartel anuncia la llegada de la familia de José y sus implicancias futuras: "El 2/4 llegó la familia. Aquello era el acontecimiento más grande de la vida de José porque constituiría el lazo que lo ataría definitivamente al suelo argentino y cambiaría por completo el rumbo de su vida".

ternalmente el saco de José y una nutrida rueda de hombres celebra sus gestos. La familia sube a un carro y se va, María agita un pañuelo, feliz.

En ese momento muchas voces se alzaban en pro de la integración de la mujer al medio rural, y algunos le adjudicaban un importante papel en el control y el disciplinamiento social (Girbal de Blacha, 1988), pues consideraban que la promoción de una vida en familia arraigaría más al inmigrante a la tierra y ello quebraría la protesta y propaganda anarquista que en la campaña parecía diseminarse mejor entre hombres solos. En este momento del filme se instituyen los grandes valores e ideales que deben nutrir la epopeya inmigratoria: familia-tierra-trabajo-patria.

El filme consagra un modelo de "familia" agraria. Se ve a María, José y a sus dos hijos en escenas de gran ternura que contrastan con la rudeza del mundo masculino rural que ha venido mostrándose. El fundido en negro invade la pantalla y cristaliza en un iris la imagen de los cuatro miembros de la familia en el momento de apoteosis de la epopeya: han entrado juntos en posesión de la tierra... "prometida". Mención especial merece la representación de María, porque gesticula, es locuaz, feliz, alegre, pícara y hasta pellizca a José abiertamente, contrastando con otras referencias discursivas sobre la mujer en este texto, por ejemplo en un mitin en el que Piacenza reflexiona sobre las mujeres y dice que son heroicas, destinadas a tener miles de hijos y hasta a ser golpeadas, y les hace un llamado a contribuir a la gesta de Federación Agraria apoyando a sus maridos, manteniendo un lugar subalterno. No hay imagen visual que corrobore este mensaje, no hay mujeres avalando tal oratoria. Piacenza discurre sobre ellas pero está rodeado siempre de hombres.

Un cartel en tono laicizante instituye el valor del trabajo y anuncia como si se tratara de un destino manifiesto la voluntad de "vencer" de los recién llegados.[28] La imagen va completando la "idea de progreso", que recorre el filme en los sueños de José de preparar más y más arados para labrar la inmensa pampa.

Se ha sostenido ya que el recorrido de José "en pos de la tierra" lo ha ido transformando de campesino en chacarero.[29] Cuando salió de Europa contaba con una pequeña explotación familiar que casi no le alcanzaba para sobrevivir a él y a su familia, hasta tenía la oveja "condenada a

28. Dice el cartel: "Sin oficiar tedeum por la feliz llegada... los recién venidos ocupan cada cual su lugar de labor productivo, resueltos a *vencer*...".

29. El concepto más afín a este tipo social agrario es el de productor de explotación agrícola familiar. Bartolomé (1975) lo asocia al *family farm*. En el caso de la Argentina la gran mayoría de las explotaciones familiares no pueden ser calificadas como campesinas. Ese tipo ideal del *farmer* capitalista es una *rara avis* en el agro argentino.

cadena perpetua" atada para que no pastara la tierra vecina. José se convierte en chacarero en el momento que hemos denominado "de apoteosis de la utopía agraria".[30] Realiza la siembra arando con sus hijos y aparece en el momento de la cosecha controlando directamente la producción, con varios peones contratados, utilizando los servicios de una máquina trilladora.

Podemos definir a José como un colono arrendatario aparcero de explotación agrícola familiar[31] en una situación intermedia por la cual no es ni campesino ni capitalista.[32] Del campesino conservan la utilización de la fuerza de trabajo familiar, el jefe de la empresa sigue realizando trabajos manuales, aunque calificados, junto con sus hijos en la chacra, y de la economía capitalista obtuvieron la fuerza de trabajo asalariada para la cosecha, la posibilidad de tener un excedente que pueden utilizar para ampliar el proceso productivo mediante la incorporación de más tierra y la renovación tecnológica. Bartolomé (1975) sostiene que este colono de explotación agrícola familiar puede caracterizarse desde sus dimensiones y desde su *ethos* étnico-cultural. Con respecto a esto último, señalemos que el mundo de los productores se distingue por su homogeneidad étnica predominantemente gringa, y en general hay más criollos o descendientes aborígenes entre los peones asalariados (Moyano Walker, 1991).

30. Un cartel anuncia: "A la siguiente mañana de la llegada, cuando aún el sol dormía, ya toda la familia pasaba revista a su nueva residencia. ¡Cuántos caballos! ¡Cuántas gallinas! ¡Cuántos chanchos! ¡Qué lindos pavos!".

31. Waldo Ansaldi (1991) refiere que el sistema de arriendo en el cordón cerealero se organizaba a través de empresas colonizadoras que subarrendaban a los chacareros y con la aparcería como forma de producción.

32. Para ampliar este tema, véase Wolf (1978), Barsky y Pucciarelli (1991), Murmis (1992), Llovet (1992) y Peón (1992).

"Nosotros y los otros"[33]

> *...¡qué días de entusiasmo aquellos!, ¡qué bello ver caer las mieses como torrentes de vida! ¿por qué llegarían esos bastardos, esos alcahuetes, para poner la nota triste en aquel escenario de alegría y esperanza?*
>
> Cartel Nº 33

La fragilidad de la "utopía agraria" en el filme se desvanece al entrar en escena "alcahuetes y bastardos". Se rompe la armonía y se desata el conflicto. La Federación Agraria señala los enemigos en el filme: "intermediarios y rameros" El ramero-comerciante, irónicamente llamado Barriales, es representado por un hombre gordo y vestido de blanco bajando de un moderno Ford T que se dirige desafiante a calar las bolsas de granos, ante la mirada atónita y ultrajada de José, que contrasta por su rudeza, su delgadez y su oscuro y pobre vestuario. Se denuncia al ramero porque roba al agricultor, al quedarse con la mejor parte de su cosecha en pago de deudas contraídas anteriormente. De inmediato entra en escena el intermediario, el señor Escoda, en auto con chofer y con apariencia de estanciero o "conquistador", a cobrar el canon del 35 por ciento del total de lo cosechado como pago por el arrendamiento, y también separa para él el mejor cereal. Ante la sorpresa de José, el intermediario saca el contrato y lee artículos que el italiano parece desconocer,[34] y busca hacerlo cumplir por medio de la violencia armada. Los peones defienden a José con rudeza y Escoda huye convertido en un hazmerreír. La violencia no es la estrategia del colono, y el peón la aplica en el filme para producir identificación mutua, pues lo hace para restablecer la justicia. Éste es el momento de mayor tensión, en el que es posible percibir las principales relaciones de convergencia y conflicto entre los actores sociales rurales, según la Federación Agraria: el colono-arrendatario (José) respaldado por los peones, enfrentado al comerciante (Barriales) y al intermediario-colonizador (Escoda).[35] Arcondo (1980) consi-

33. Con este título, el periódico *La Tierra* subtitulaba los editoriales en la década del 20.

34. En el contrato se lee: "2º. El Sr. José Sereno pagará el 35% seco, sano y limpio de lo mejor que coseche. 5º. El Sr. José Sereno está obligado a vender los productos que coseche en su chacra al Sr Antonio P. Escoda".

35. En el índice confeccionado por Antonio Diecidue (Biblioteca de la Federación Agraria), formado a partir de lo extraído del periódico *La Tierra*, se ha incluido este título: *El terrible Antonio Escoda*, que se refiere a la historia real del ramero y que el filme recrea usando su nombre verdadero. Se trata de un inmigrante que amasó una gran fortuna como subarrendador a costa de contratos leoninos con centenares de agricultores.

dera que estas relaciones se definen en torno de la distribución del ingreso.[36] La Federación Agraria no denuncia en el filme a los latifundistas ni a las empresas exportadoras de granos ni a los transportistas; casi no se refiere a ellos.[37] Circunscribe el conflicto a la oposición entre un colono ayudado por peones y enfrentado a intermediarios y rameros. Es sugerente esta alianza entre el chacarero y el peón, puesto que a lo largo de la década prácticamente no se las registra. Más bien se observan situaciones opuestas, por ejemplo en las huelgas de 1918 y 1919 en las que los peones fueron reprimidos ante la indiferencia cómplice de los chacareros. Asimismo, es llamativa la intervención conciliadora y protectora de la policía en el conflicto, en contraste con la represión aplicada en esos años.[38]

El momento en el que José se convierte en símbolo de la identidad colectiva es cuando toma conciencia de que ha sido estafado por los rameros generales al haber entregado su cosecha en condiciones leoninas. Concurre a la casa del ramero en el poblado de la colonia a cobrar su cosecha y se entera junto a otros colonos que los rameros han quebrado y huido. La quiebra era una de las prácticas corrientes en la época para despojar al chacarero, por eso la imagen del almacén de ramos generales cerrado opera en el filme como símbolo del espacio de poder en el que disputan rameros y chacareros. Al final del filme esta misma casa se convierte en la sede local de la Federación Agraria, pero en contraste sus puertas estarán abiertas.[39]

La institucionalización

La propuesta inmediata de José ante la quiebra será ir a la huelga.[40] Contra el ramero y los circuitos de comercialización que los excluyen

36. Arcondo distingue ocho grupos que interactúan en la zona cerealera, con puntos de convergencia y conflicto, según se detallan: agricultores arrendatarios, propietarios terratenientes, intermediarios colonizadores, comerciantes de ramos generales, exportadores de cereales, peones agrícolas, empresarios de transportes y propietarios de máquinas.

37. Nótese que en el filme sólo una vez se hace mención a los "latifundistas", en cambio permanentemente se denuncia a rameros e intermediarios.

38. La policía y el ejército se dedicaron a restablecer la "paz interna" (represión a los conflictos sociales) desde 1910 aproximadamente, y algunos de los ejemplos más sangrientos de ello son la Semana Trágica y la huelga patagónica.

39. Esta casa debe de ser la sede de la Federación Agraria, en la cual se filmó esta película en 1922.

40. "¡Compañeros, esto colma la medida! Nos roban cuando vendemos, nos roban cuando compramos, nos roban cuando producimos, nos roban hasta cuando nos entierran. [...] ¡Compañeros! ¡Con gritos, con maldiciones, nada conseguiremos! ¡Efectuemos una gran

proponen circuitos comerciales propios, cooperativos.[41] El planteamiento mutualista y cooperativista para el crédito y la comercialización suscita el interés hasta de los grupos más poderosos como la Sociedad Rural, aunque en su caso sea simplemente para descomprimir el malestar rural y evitar sangrías al fisco.

A partir de que el conflicto adquiere una dimensión colectiva y José se va transformando en símbolo de la identidad chacarera, el filme ficcional se empieza a nutrir de personajes históricos e imágenes documentales. Por ejemplo, aparece José (mundo ficcional) hablando en el local de la federación con Piacenza (presidente de la Federación Agraria en el mundo real) en una secuencia que contiene verdaderas puestas en escena de la "realidad". Piacenza y José se dirigen a una multitud de chacareros reales y en tono heroico y pedagógico a la vez y con vocación de próceres agitan sus dedos como si hablaran para la historia. La cámara enaltece sus figuras de líderes agrarios con tomas desde abajo y desde cerca. En una puesta en la que predominan sólo planos generales, el uso por segunda vez de un plano americano (toma de la figura hasta la cintura) se convierte en signo indicial de la toma de conciencia de José y de su metamorfosis identitaria, ya que es radicalmente opuesto al plano americano anterior, en el que se muestra a un José desconcertado y solo cuando llega a la ciudad. Terminada la huelga, la federación propone realizar una movilización a Buenos Aires.

Hacia la Capital marchan 1.400 chacareros. No es casual que el filme muestre el lugar elegido para el mitin urbano, el monumento a Cristóbal Colón, y que en un cartel se reproduzca el discurso de Piacenza afirmando: "Colón descubrió estas tierras, nosotros lucharemos para que sean nuestras". Por un lado, por primera vez se plantea la cuestión de la tenencia de la tierra, y por otro, Piacenza funda la legitimidad del reclamo en el pasado europeo. ¿Qué representa Colón en el imaginario histórico? La superioridad de la "civilización" europea para la ocupación del "desierto" e indirectamente el desconocimiento del derecho aborigen. No sorprende entonces que ante la indiferencia de Yrigoyen frente a los reclamos de la federación, ésta lo haya tratado de "...auténtico enemigo de los agricultores, como son todos los indios [...] cuando se aprobó la ley, sus pasiones de indio lo llevaron a rechazarla".[42]

---

huelga contra los latifundistas e intermediarios de la tierra! Organicemos cooperativas contra los rameros generales. Únicamente así terminará la infame explotación de que somos objeto" (cartel N° 56).

41. Posteriormente, en 1926, con la sanción de la ley 11.380 de cooperativas agrícolas, se da respuesta a este problema.

42. Cita del diario *La Tierra* del 13 de octubre de 1922 tomada de Giménez Zapiola (comp., 1975: 273).

Después de obtener esta ley que satisfizo libertades de tipo capitalistas,[43] la federación se establece como instancia corporativa negociadora sin disputar espacios de poder político. El filme se nutre de esta nueva perspectiva acompañando el inicio de una etapa de desmovilización y tranquilidad en el agro pampeano. Al conmemorar el décimo aniversario de la fundación de la Federación Agraria, paradójicamente el filme no hace ninguna referencia a la gran huelga ni al Grito de Alcorta de 1912. No está presente en su épica este hito fundacional obligado en los discursos sobre el tema y no es ésta una omisión casual. La memoria es un ejercicio de recordaciones y olvidos, y en ese marco la federación está cerrando una etapa de luchas y abriendo una de institucionalización de los reclamos... ¿para qué recordar entonces esa gesta combativa? Mejor definir la fundación de la institución como fecha sagrada, y así lo hace en el filme y también en el lema de *La Tierra* al tomar la inspiración de Salustio: "Con la concordia las cosas pequeñas crecen, con las discordias las cosas más grandes se destruyen".

Algunas comparaciones

El filme *La pampa* abarca un territorio geográfico y social en el que se legitima el proyecto agroexportador de modernización económica y se instituye la idea de una nación armónica liderada por ganaderos, sin otros sujetos que accionen. El "otro" es representado como "público" en la ciudad, como "herramienta" o mano de obra del modelo, reforzando su eficacia y pasividad. No hay tensiones ni sujetos que cuestionen el modelo. Los chacareros no existen y los peones u obreros son engranajes del modelo. Los éxitos del modelo son presentados por un narrador omnisciente al conjunto de la sociedad destinataria del filme. Se "inventa" un ayer careciente de referencias sociales, representado por un vacío temporal *–ayer ranchos, hoy mansiones–* en el que se refuerza la idea de progreso material y se evita el conflicto por la apropiación de la tierra, instalando la idea de una sociedad que se desplaza armónicamente hacia la modernidad. El momento de quiebre del relato es 1870, punto de arranque del modelo, de la nación y fecha fundacional de la Sociedad Rural. Sobre el sujeto de la transformación, no

43. Por esta ley los chacareros obtuvieron garantías de inembargabilidad de sus efectos personales y de sus instrumentos de trabajo en caso de hipotecas vencidas, libertad de compra, venta, trilla y seguro, indemnización a los arrendatarios por las mejoras físicas introducidas al campo, y se permitió la instalación de silos, tinglados y galpones y la plantación de árboles de sombra y frutos. Sin embargo, limitó su aplicación a chacras cerealeras inferiores a 300 hectáreas.

hay dudas, se señala a los ganaderos. La idea de que este filme fue patrocinado por la Sociedad Rural puede problematizarse desde otros relatos históricos autorizados por la organización, en los cuales la eliminación del problema indígena y de los malones es presentada como un logro de la entidad y del Estado, a diferencia de lo que ocurre en este relato en el que se omite hablar de la cuestión.[44] Esta observación enriquece el análisis, puesto que el filme pudo haber sido patrocinado por el Ministerio de Agricultura de gestión radical que compartió imaginarios con la Sociedad Rural pero evitó instalar una idea tan darwinista o etnicida sobre el proceso político y social.

Por su parte, la forma en que la Federación Agraria reconstruye la historia del sujeto agropampeano argentino tiene un origen étnico diferente. La historia empieza en Europa, y es Colón la figura histórica desde la cual se busca obtener legitimidad para la apropiación de las tierras. Desde sus comienzos, el agricultor, sujeto activo del relato, deberá enfrentarse a diversos enemigos "rameros e intermediarios", "en pos de la tierra". Existe un conflicto a resolver y en ese sentido este relato es casi único en los años 20. No hay huelgas, ni tensiones, ni espacios oscuros o problematizadores en otros filmes documentales del período, sin embargo no es la idea de conflicto la que se busca reforzar. Los chacareros podrán vencer a condición de institucionalizar su reclamo integrándose a la corporación chacarera y luchando por una legislación que ampare sus derechos (leyes 11.170 y 11.380). La idea de progreso es social y política. El filme cuenta una huelga cualquiera, omite la referencia concreta a la huelga de Alcorta e instituye la idea de un mañana "feliz" cimentado en los logros de la Federación Agraria a lo largo de diez años desde su creación. La integración del chacarero a la Federación Agraria es la llave para acceder a la tierra y para su feliz inclusión en la nación.

44. En las publicaciones autorizadas por la Sociedad Rural se presenta la represión del problema indígena como un logro del Estado y se destaca su vinculación con los ideales de la organización. Puede cotejarse esta cuestión en la lectura de *Anales de la Sociedad Rural Argentina* (Newton, 1966).

Capítulo II

La filmografía institucional de propaganda política

Con 57 por ciento del total de sufragios y más de 840 mil votos, el 12 de octubre de 1928 gana las elecciones presidenciales Hipólito Yrigoyen; dos años después será derrocado casi sin resistencia por el golpe militar de Uriburu.

Algunos interrogantes surgen al conocer estos datos; entre ellos interesa saber cuáles fueron las bases del "débil" consenso construido en los meses previos a las elecciones de 1928, a quiénes dirigió su mensaje la propaganda yrigoyenista en ese momento, qué banderas se izaron y cuáles se bajaron en esa ocasión, qué ideas de sociedad y de poder se quisieron instituir, por qué surgió con tanta importancia el bloque antiyrigoyenista y cómo se comportó. Las respuestas a estas preguntas alientan el recorrido histórico que permite explicar el sentido de las alianzas políticas modernas ensayadas por el radicalismo desde sus orígenes y en los momentos de crisis expresadas en 1919 y en 1930.

Analizar en clave comparativa el discurso oficial del radicalismo yrigoyenista y del antiyrigoyenista a través de filmes documentales de propaganda política suscita especial interés. Por tratarse de discursos construidos a partir de representaciones del mundo "real", permiten acceder a una actualización del mundo histórico. Un fotograma en menos de un segundo integra una pluralidad de aspectos a veces invisibles desde otros soportes como desde el texto escrito, en el que hacen falta reflexión e imaginación para lograrlo. Las imágenes interpelan directamente la subjetividad del espectador-investigador, le sugieren cuestiones, significados, valores, emociones y también interpretaciones.

El documental institucional de propaganda política tiene gran riqueza ideológica. Por su capacidad para configurar iconografías y generar "identificación" en miles de ciudadanos es una herramienta clave para la construcción del consenso tanto en lo inmediato como en el largo plazo, ya que opera en la configuración de representaciones identitarias. A través de ellas cobra sentido un determinado orden social, se sugiere un

"nosotros" en el que se incluye al espectador y se marca el territorio del "otro". A la vez se instituye una clave para la comprensión del presente y se la desplaza hacia el pasado histórico, asegurando un esquema colectivo de interpretación de experiencias individuales. El cine de propaganda ha sido rechazado en todo el mundo por motivos morales. Se lo ha acusado de hacer de la ideología un espectáculo, de mentir, de usar la parábola y el mito al servicio del poder. Sin embargo, hoy es objeto de estudio, especialmente el del período 1915-1945, su época dorada. Por todo esto, y por mucho más, resulta atractivo para el estudio de los imaginarios sociales.

En este capítulo se analizan dos filmes de propaganda política, primero *La obra del gobierno radical* realizado en 1928 por Cinematografía Valle[1] para la campaña presidencial que le dio el triunfo a la fórmula Yrigoyen-Beiró, y posteriormente *El Partido Socialista Independiente, su organización* realizado en 1931 por Cinematografía Max Glücksmann. En la última parte se sistematizan las características retóricas y políticas de la filmografía yrigoyenista y de la antiyrigoyenista.

La obra del gobierno radical, por Cinematografía Valle: una historiografía e iconografía sagrada yrigoyenista

Este filme es un documental del período sonoro, en blanco y negro, de una duración de entre 43 y 47 minutos según las diferentes versiones que guarda el Archivo General de la Nación. Circuló un mes antes de las elecciones de 1928 en actos públicos, salas acondicionadas para la campaña política, comités partidarios y especialmente en los "comités obreros".

Está construido sobre la base de un montaje de imágenes de archivo previas a 1928 intercaladas con carteles escritos y organizado de acuerdo con un guión narrativo. Se pueden distinguir dos realizadores, o dos planos de la realización. Por un lado, un responsable político del discurso fílmico, posiblemente el comité de propaganda que trabajó para la proclamación de la fórmula radical Yrigoyen-Beiró en las elecciones del

1. En el Archivo General de la Nación este documental se catalogó con el nombre de *La obra del gobierno radical* y no se le adjudicó autor ni año. Domingo Di Núbila (1996) publica un catálogo de películas entre las que está *Proclamación de la fórmula Yrigoyen-Beiró*, que seguramente es el mismo documento y por lo tanto el autor es Valle. Técnicos de catalogación del Archivo General de la Nación consideran que este documental tiene todas las características estilísticas de Valle, pues cuenta con imágenes de archivo de la *Film Revista Valle* y con los clásicos signos de puntuación como el fundido en negro al cerrar una secuencia o el iris luminoso en las imágenes que quiere destacar.



Una caricatura de 1930, publicada en Páginas de Columba. *Las siluetas que acompañan a Yrigoyen dicen "antipersonalistas" y "socialistas". (Tomado de Ramón Columba,* El Congreso que yo he visto, *Buenos Aires, Columba, 1953)*

1° de abril de 1928. Por el otro, quien efectivamente construyó el texto, el documentalista, que obró dentro de un estilo particular propio de los documentalistas, eligiendo y pegando imágenes y palabras en la mesa de montaje según un guión preescrito.

El relato se organiza en dos grandes unidades narrativas: antes y después de 1916. El filme narra la historia del pueblo argentino y del "calvario" que sufrieron sus "héroes" de ayer condenados al "martirio", al "destierro", al "sacrificio" y "a vivir en tinieblas" antes de la Ley Sáenz Peña y la llegada de Yrigoyen al poder. En el léxico y en un espacio textual más profundo parece narrarse otra historia, una historia sagrada tomada de la tradición judeo-cristiana, en la que Yrigoyen asume un papel casi mesiánico.

En las primeras secuencias se definen los principios organizadores de la iconografía radical. Dos ideas importantes sugiere la sintaxis de la primera unidad narrativa: fotografías de Leandro N. Alem, dibujos y pinturas de la revolución de 1890 e imágenes de los presos en el penal de Ushuaia, tomadas de un filme de ficción. Por un lado, la derrota permanente antes de la llegada de Yrigoyen –mesías–, y por el otro una voluntad que se anuncia desde tiempos históricos y que une los destinos de este tipo de héroes al pueblo. Se contrasta la historicidad del radicalismo de Yrigoyen con la fugacidad de otras fuerzas –"aparecer y desaparecer de agrupaciones políticas sin prestigio"–. Se levanta un panteón de héroes radicales en el que se omite del itinerario sagrado a Marcelo T. de Alvear.

El narrador fija cuidadosamente 1922 como fecha en la que finaliza la obra radical. Las razones las aporta el contexto. Desde 1924 se había producido una división del partido radical entre "personalistas" seguidores de la figura de Yrigoyen y "antipersonalistas" liderados abiertamente por Leopoldo Melo y disimuladamente por Alvear, desde el poder. De esta división no hay referencias directas en el relato fílmico aunque se observan marcas como los anclajes temporales, las omisiones o los olvidos intencionales.

En la segunda unidad narrativa, al anunciar "La obra radical", se profundiza en la construcción de la iconografía yrigoyenista. A través de un trucaje, en el que se superpone un primer plano que ocupa toda la pantalla, se muestra a Yrigoyen "iluminado" por un iris blanco o dorado sobre una imagen difusa de multitudes –¿un rebaño?– movilizadas de día en la ciudad, así se busca instalar la idea de una identidad irreductible entre *pueblo* e *Yrigoyen*. En cada momento importante de la obra se repite esta imagen trucada cuya función es retórica, pues persigue guardar en la memoria del espectador esta asociación e instituirla como iconografía yrigoyenista.

A Yrigoyen lo acompaña siempre un halo dorado, como a Jesús, ¿o lo ilumina la verdad? Esta unidad terrenal entre el caudillo y las masas se asemeja a la de Dios padre y sus hijos, como una unión verdadera. La figura del apóstol de esta "nueva religión cívica" en el filme se nutre de la metonimia bíblica. Los espacios callejeros abiertos y luminosos dan el tono bienaventurado de los tiempos mesiánicos, resignificando el lugar de encuentro de las multitudes en los años 20. Las referencias históricas no permiten relevar ésta fusión, a pesar de la intencionalidad política del filme: Yrigoyen rara vez aparecía en público y sólo quedan muy pocas fotos o filmaciones de él en los repositorios nacionales que ratifiquen esta construcción del relato. En todo el filme sólo hay tres o cuatro fotos de Yrigoyen, pero se repiten tantas veces que producen la sensación de omnipresencia. En ellas, Yrigoyen no aparece acompañado de multitudes sino de grupos pequeños. A partir de un procedimiento en la mesa de montaje se han borrado los acompañantes y lugares "reales" y se han superpuesto imágenes de archivo en las que se adivina en el fondo a las multitudes. Estos imaginarios cobran verosimilitud porque están construidos con imágenes sacadas del mundo histórico. El espectador ingenuo que ve el filme una única vez siente que lo que ve "es verdad", ya que se trata de imágenes del mundo real y no se advierte la ficción. La invisibilidad es una condición para que la ideología circule con éxito. En ese sentido construyen esta iconografía el comité de propaganda del partido radical y Cinematografía Valle.

El caudillo y las masas de los tiempos modernos

La razón que invocan los antipersonalistas en 1924 para fracturar el partido está en la idea particular del poder que reúne al caudillo con su pueblo en la iconografía del filme.

Esta iconografía remite, sin intermediarios, a las masas, y es la razón que invocan los antipersonalistas en 1924 para fracturar el partido.

El caudillo adquiere dotes de padre celestial y las masas de procesión cívica,[2] a la vez que se omite representar a otros miembros del partido. Excepcionalmente se intercalan imágenes de otros dirigentes, como ocurre al empezar el filme, cuando aparecen profiriendo discursos en comités cerrados "Héctor Bergalli, presidente del comité de la Capital y candidato a diputado nacional, y los secretarios del Comité Central de la UCR, Julián Sancerni Giménez y Ricardo V. Muscio". Ellos no forman parte de la iconografía yrigoyenista, su representación es ínfima y carece de cualquiera de los signos sagrados pues, al igual que en la tradición cristiana, un grupo de apóstoles acompañaron a Jesús sin ser parte de esa unión divina, como tampoco el grupo de radicales que acompañaron a Yrigoyen. Esto explica su poca importancia en el espacio fílmico... las razones son terrenales.

La selección de imágenes que se hizo de Yrigoyen puede aportarnos algo más sobre el tipo de liderazgo. El filme recupera dos imágenes en las que se resumen dos formas de liderazgo aparentemente distintas.[3] Por un lado aparece en una fotografía con el clásico vestuario austero y campechano propio de un patrón de comité, por el otro con levita y moño blanco en el estilo de fina etiqueta que distingue a cualquier integrante de la elite moderna y cosmopolita del mundo. Definitivamente, la elección de estas dos imágenes aporta las pistas sobre el tipo de liderazgo que se ha buscado representar: unas veces en un estilo tradicional[4] con el objeto de facilitar su llegada a sectores populares criollos de los suburbios y otras en uno moderno y distinguido porque debe representar con legitimidad el papel principal de esta nueva potencia "granero del mundo" recién incorporada a la modernidad. Será también para mantener a la vieja clientela radical, una clase media que debe decidirse en los comicios por un radicalismo que ha profundizado su discurso popular o por una alianza a la vieja usanza aristocrática.

2. Véase la relación entre política y religiosidad en Da Vega Centeno (1991).

3. Sobre las distintas formas de liderazgo, véase Weber (1982).

4. Se ha dicho que, al igual que su tío Leandro N. Alem, Yrigoyen buscó parecerse en su trato y en las formas de su discurso al caudillo federal Juan Manuel de Rosas.

Por último, esta unión excluyente y simbiótica aparece coronada por un tercer factor. No sólo de caudillos y de masas está hecho el poder radical. No hay aquí una apología de las formas inorgánicas del poder propias del siglo XIX en América Latina. La palabra clave que se suma a esta construcción particular del poder son las “leyes sociales”. La densidad espacial que adquieren las “leyes radicales” en el filme alude a una construcción más moderna del poder. La obra radical consiste sobre todo en leyes radicales: la construcción del poder que se busca promover es la de un caudillo, comprometido con los trabajadores desde el Estado a través de leyes sociales.

Nosotros y los otros

Todo discurso político está habitado por tres grandes destinatarios. Entre el “nosotros” y el “otro” se establece una dimensión polémica en la que se busca seducir a un tercero; a este “indeciso” están dirigidos la mayor parte de los mensajes del filme. Una estrategia discursiva consiste en marcar el “nosotros” dentro de colectivos amplios como “la nación”, “la patria”, asociando en una misma voz al narrador y al tercero, “la clase obrera” o “los trabajadores”. El narrador omnisciente, impersonal, omnipotente, la “UCR”, se suma a ellos en el mismo espacio simbólico. Y la misma estrategia se despliega al revés: sobre el “otro” construido con adjetivaciones negativas se cuelan los destinatarios negativos, a quienes se designará a través de marcas casi invisibles.

La construcción de la identidad y de la alteridad puede relevarse a partir de los ejes temáticos desarrollados para la campaña electoral y de la densidad espacial que ocupan las demandas de cada sector social en el filme. Y como en toda historia de santos hay diablos, se denuncia de entrada a un enemigo colectivo singular amplio: “la oligarquía”, condensadora de todo el mal. Se la reviste con los atributos que el romanticismo otorga al vampiro, que se nutre de “la sangre de los héroes”, a la vez que se da cuenta del principio dicotómico que ordena lo social: el mal y el bien. Con la oligarquía hay “otros”, destinatarios negativos escondidos en el discurso, quienes serán descalificados e involucrados en el mismo campo simbólico del enemigo, por ejemplo, al señalar las “extrañas alianzas entre conservadores y extremistas” y “el aparecer y desaparecer de agrupaciones políticas sin prestigio”. Surgen entonces las preguntas: ¿a quiénes se dirigían estas crudas palabras?, ¿por qué no se hacían denuncias más directas? Algunas referencias del contexto permiten descifrar mejor estas asociaciones y omisiones.

Durante el gobierno de Alvear se gestó un bloque parlamentario antiyrigoyenista formado por conservadores, miembros del futuro Partido

Socialista Independiente y algunos radicales antipersonalistas como Melo (Di Tella, 1993). Este "contubernio"[5] tuvo una expresión escandalosa a causa de las peticiones que realizaron al gobierno de Alvear para que interviniera la provincia de Buenos Aires con el objetivo de evitar el triunfo del yrigoyenismo en las elecciones provinciales.[6] A causa de estos sucesos Juan B. Justo expulsó a un pequeño grupo del viejo Partido Socialista, entre ellos a Antonio De Tomaso y a Federico Pinedo, quienes fundaron en 1927 el Partido Socialista Independiente. Este nuevo partido irá adquiriendo la fisonomía de una nueva derecha aunque en el discurso fílmico se mantenga la estrategia retórica de denunciar a la UCR como "extremistas... aliados a los conservadores".

Volviendo al conflicto entre radicales personalistas y antipersonalistas, un dato importante es que meses antes de la elección de abril de 1928 este último sector preparaba el "frente único". Es a esta alianza de poca historia a la que se denuncia veladamente cuando se dice de sus integrantes que son "agrupaciones sin prestigio que aparecen y desaparecen". Este frente electoral formado por conservadores y socialistas tuvo la particularidad de llevar como candidatos a vicepresidente y a presidente a dos radicales muy conocidos por liderar la fracción antipersonalista: Leopoldo Melo y Vicente Gallo. Éstos, a su vez, recibieron el caluroso apoyo de la Confederación de las Derechas, organización representativa de la banca, la industria y el comercio, al que expresaron en un manifiesto público. Para el yrigoyenismo, en esa fuerza se aglutinaba una "reacción aristocrática" y sus candidatos no eran radicales. Semanas antes de la elección la UCR aclamó la fórmula Yrigoyen-Beiró. Si bien la división electoral entre los radicales era un hecho, el gobierno radical de Alvear no se definió abiertamente.

¿Qué aporta el filme sobre este conflicto que envuelve a los radicales? Hace desaparecer toda referencia concreta a la existencia de radicales en otra fuerza y desliza este conflicto partidario hacia un campo social, en el que el radicalismo aparece liderando fuerzas populares y to-

5. Félix Luna (1954) cuenta los pormenores de este conflicto. Yrigoyen se refería a esta alianza entre conservadores, socialistas y radicales antipersonalistas con el nombre de "contubernio". Yrigoyen le dio este nombre a la triple alianza parlamentaria gestada entre antipersonalistas, conservadores y socialistas independientes.

6. La estrategia que usaron para evitar el triunfo del yrigoyenismo en la provincia de Buenos Aires fue pedir a Alvear que interviniera la provincia con la excusa de que allí reinaba la corrupción y que el yrigoyenismo organizaba su clientela en garitos, promoviendo juegos de azar y todo tipo de actividades prohibidas. Alvear no intervino la provincia y aparentemente acordó con el yrigoyenismo y el gobernador José Luis Cantilo la sucesión (Yrigoyen quería que lo sucediera el director del diario *La Época*).

dos los "otros" están englobados en el campo de la oligarquía. Denunciar a la oligarquía es legítimo en los imaginarios populares, pero ¿cómo se le explica abiertamente al correligionario de Alvear que los "buenos" de antes se han fundido hoy con la oligarquía? ¿Acusarlos deliberadamente no pondría al electorado en el difícil lugar de averiguar quiénes son los verdaderos radicales? Además, si la denuncia se hiciera directamente cerraría otras estrategias como la de romper el "contubernio", provocando un desgranamiento no sólo de votos radicales que pudieran sentirse atraídos por esta alianza sino también de figuras partidarias.

El Estado benefactor yrigoyenista

¿Qué tienen de particular los temas que propone en su campaña el discurso político de *La obra del gobierno radical*? A simple vista, llama la atención la densidad que adquiere el papel del Estado benefactor, pues casi 80 por ciento está dedicado a mostrar imágenes en las que es el gran protagonista. El filme instituye los comienzos de este tipo de Estado y da pruebas de haberlo impulsado, como empezaban a hacerlo otros Estados en la naciente posguerra. En este plano es posible relevar otra fractura con el discurso liberal. Este Estado es profundamente social, lo que constituye algo novedoso, ya que hasta ese momento la modernidad se enunciaba asociada con la idea de un Estado prescindente y se endiosaba al mercado como gran regulador social. La descripción de cada una de las políticas diseñadas para la campaña electoral de 1928 deja al descubierto algo más sobre la dimensión polémica entablada en el terreno ideológico alrededor del Estado del bienestar. A continuación se describe cada una de estas políticas con el objeto de interpretar su sentido en la trama sociohistórica.

El tema de la *vivienda* se introduce en el filme desde un doble lugar. Por un lado, convertir en "propietarios a los proletarios" y proteger a los inquilinos con una ley de alquileres y, por otro, ampliar las esferas de responsabilidad estatal a través de un "plan de construcción de viviendas". Se denuncia al responsable de estas injusticias: las "alzas caprichosas" del mercado, los "extorsionadores", "los propietarios sin escrúpulos", es decir, los capitalistas. Durante los gobiernos conservadores, los propietarios de las casas de alquiler se abusaban puesto que el Concejo Deliberante no controlaba el hacinamiento ni la higiene y salubridad, tampoco la seguridad en los conventillos. En los años 20 era común que muchos inquilinos, en su mayoría trabajadores, eligieran a los socialistas para que los defendieran en las cuestiones relativas al consumo, la vivienda y los problemas de la ciudad, a los "sindicalistas" para que negociasen por ellos las cuestiones de trabajo y a los radicales para gobernar (Gutiérrez y

Romero, 1995). El electorado definía su elección por conveniencia según fuera el escenario de confrontación y sus intereses inmediatos. El viejo Partido Socialista se presentaba en forma independiente en las elecciones de 1928, pues la muerte de Juan B. Justo no lo había cambiado tanto y se mantenía al margen de las "extrañas alianzas". En los hechos y a juzgar por los resultados electorales,[7] los sectores populares siguieron actuando pragmáticamente y votaron al radicalismo para gobernar y a los socialistas como concejales. El partido radical se propone como alternativa totalizadora, y pretende cautivar al electorado recordándole que ha logrado controlar los abusos de los propietarios con la "ley de alquileres radical" y con el primer plan de viviendas construidas por el Estado. El plan de "casitas baratas", que finalizó en 1930, fue el primer plan hipotecario nacional, y con él se construyeron mil viviendas.[8] Desde los dichos del narrador, los "miles" que recibieron estas casas solucionaron "todo el problema de la vivienda". El filme señala "erróneamente" que el plan de viviendas terminó en 1922. El anclaje temporal nuevamente excluye del Estado benefactor al gobierno radical de Alvear, poniéndolo en el mismo lugar que a los gobiernos conservadores.

Por otro lado, el filme introduce una cuña en el discurso liberal darwinista de la elite y del Partido Socialista, que consideraban que la desigualdad social y la competencia libre eran buenas, promovían el progreso y el triunfo del más apto, y que el mercado era el que debía premiar al mejor con la vivienda. El Partido Socialista rechazaba la idea de un Estado gestor o protector y postulaba que debían ser las cooperativas obreras, organizaciones intermedias de la sociedad civil, las encargadas de autogestionar la vivienda, algo que habían dejado claro tiempo antes en el debate sostenido con los anarquistas.[9] La batalla se libraba ahora en otro escenario, en un momento de gran expansión económica y diversificación social, y los contendientes eran otros. Los sectores populares se integraban al sistema a partir de la propiedad. El filme muestra un

7. Los resultados electorales fueron: Yrigoyen, 840 mil votos; el Frente Único, 440 mil y Partido Socialista, 65 mil votos (Rock, 1992).

8. Dice Rouquié (1981) que el plan de "casitas baratas" se realizó con fondos provenientes del líquido de las carreras del hipódromo del jueves, sobre la base de una ley del Congreso Nacional promovida por el representante conservador Antonio Cafferatta durante el primer gobierno radical.

9. Este debate circuló en los diarios *La Vanguardia* y *La Protesta* en el período anterior a la guerra. Los socialistas en ese momento escandalizaron con la idea de un proletario-propietario-integrado pacíficamente, "regando su jardín", en contraposición a la idea "extremista" que tenían los anarquistas de un proletario al que se le ofrecía la acción ejemplar terrorista contra el capitalismo como vía de dignificación social. La batalla ya no tenía esos contendientes.

proletario-propietario integrado y promueve la idea de que debe ser el Estado el que se haga cargo de esta responsabilidad.

El destinatario principal del discurso es la clase obrera, los *trabajadores*. "Estas casas fueron entregadas a los trabajadores", dice el filme, evitando referirse específicamente al grupo de trabajadores que las recibió: los municipales. Para ser empleado municipal había que ser argentino o nacionalizado; se trataba entonces de un trabajador especial, con voto. El sentido de invocar un colectivo amplio, "trabajadores", evitando especificaciones, busca generar ilusiones en otros trabajadores que esperarán que el beneficio les llegue, y esto suma votos. Se apela a la "familia trabajadora" como "hermana de la clase media", creando la ilusión de una familia en la que la clase obrera obtiene ciudadanía a partir de una metamorfosis social en la que pierde sus contenidos clasistas, autónomos, para integrarse como hija dilecta de un Estado paternalista radical.

Las representaciones del Estado bienestarista en el tema de la vivienda son elocuentes. La cámara recorre durante varios minutos las calles del barrio Cafferatta en un día soleado, se detiene en las casas de dos pisos con techos de tejas, levantadas sobre amplias calles y rodeadas por pequeños jardines. Éstas no son las imágenes de una caridad culposa, que da lo que le sobra, como hacían las sociedades aristocráticas de beneficencia privada, sino la de una amplia promoción social realizada desde el Estado para los trabajadores. Se les propone su integración a la nación. Por eso, el filme está dedicado sobre todo a los trabajadores. Luego del fracaso de la política de Yrigoyen de acercamiento a los sindicatos en las huelgas obreras a fines de su primer mandato, que gestó un viraje importante, el acercamiento a los trabajadores se haría a través de "comités obreros", estrategia que reportó mejores resultados en las elecciones de 1928. El gobierno prometió ayuda a través del patronazgo en los comités obreros y se autoexcluyó como parte involucrada en la resolución directa de los conflictos obreros, "dejando hacer" libremente y evitando así pagar un costo político de un lado o del otro.

Otros tópicos como el *asistencialismo*, las *leyes sociales*, la *lucha contra la usura*, dan cuenta del interés por asumir desde el "nosotros" y desde la "obra radical" las demandas de la clase obrera. Se profundiza la dimensión polémica al acusar veladamente a quien "promete con principios que no convierte en hechos", a "aquellos" que "mienten", que "deslumbran", cosa distinta a decir que "alumbran".

Las *leyes sociales* contribuyen a generar una idea particular de la modernidad como "progreso social". Un ejemplo interesante es cómo se ha representado la jornada de ocho horas de trabajo. El "reloj", signo negativo de la modernidad en filmes norteamericanos de la década del 20 –*Tiempos modernos*– tiene un sentido positivo en este filme. Se representan multitudes de obreros saliendo de trabajar de día, felices y

tranquilos, en dirección a un tranvía, que parece que los llevará pronto con su familia. El reloj marca las cinco de la tarde.

Modernidad económica sin modernidad social es lo que ofrecen las opciones oligárquicas. La idea de progreso empieza a vincularse con la de legislación y reforma social. No sólo se ofrece progreso material, como hacían los conservadores con los trenes y las fábricas, sino también bienestar y seguridad social para el trabajador. Dice un cartel que "el obrero" ha dejado de ser "esclavo" para convertirse en "hombre libre", y el paso de una situación social a otra se obtuvo a partir de una "ley radical", de "leyes humanas" que emanan de un "gobierno radical". Éstos son nuevos tiempos; los trabajadores no deben rechazar la modernidad capitalista ni la negociación con el Estado sino aceptar la participación política y la idea de progreso asociada a una legislación social, porque hay promesas cumplidas.

La campaña electoral tenía como estrategia mostrar al yrigoyenismo liderando una "cruzada popular antioligárquica" y en este sentido se formula un plan de asistencia a la infancia pobre y a la vejez desvalida protegida desde el Estado. Se representa con el despojo personal "cristiano" de Yrigoyen renunciando desde los primeros años a los emolumentos que debía cobrar como profesor y como presidente, sumando así a la caridad individual una política institucional en favor de la minoridad. La propuesta es institucionalizar la caridad mediante una política de asistencia a la infancia y a la vejez que no es de hacinamiento, oscuridad y desprotección, como se observa en imágenes de orfelinatos en tiempo de los conservadores, sino de luminosidad, grandes espacios y cuidados intensos. Estos niños que se educan en los oficios, dice el relator, "algún día serán obreros felices y útiles". No se propone sacarlos de la condición de obreros sino servir a la reproducción social a partir de la ley y el trabajo, amparados por la protección de Yrigoyen, quien realiza esa obra de reparación histórica.

Respecto de las *mujeres madres obreras* o *amas de casa*, el filme encuentra una solución al problema de la destrucción de la familia por efecto de la modernidad. Se representa la deshumanización del capitalismo en el tiempo de los conservadores por medio de un primer plano de un pie solo que mece una cuna, a continuación se muestra la imagen de un niño que se acuna solo y luego centenares de imágenes de obreras trabajando sin cesar mirando angustiadas a la cámara. Con esta metonimia, ya usada por el cine norteamericano de David Wark Griffith, se denuncia la destrucción de la familia y el abandono de la niñez como vicios de la modernidad capitalista.[10] Con un gran dominio de la gramá-

10. En los filmes del estadounidense Griffith, como *El nacimiento de una gran nación* o *Intolerancia*, así como en los del alemán Fritz Lang, se denuncia la deshumanización

tica fílmica, el documentalista promueve la idea de un Estado radical que ampara a la familia en la modernidad. El concepto de familia se vuelve central en el mensaje político y se valoriza a la mujer por su lugar dentro de ella, por su rol maternal, por su sacrificio y abnegación, contribuyendo así al armado del arquetipo femenino. Se destaca la imagen de mujer "sufrida", desvaneciéndose sobre la máquina de coser mientras entorna sus ojos tristes y mira tiernamente en un contraplano a una niña que juega a las muñecas. "Ella también será madre mañana", parece decir el narrador.

Se refuerza el lugar de la *educación* como legado de la Ilustración al imaginario político de *la clase media*. Para este sector que ya dio el voto al radicalismo en 1916 no hay tanto espacio en la métrica fílmica. Pero se le promete un lugar diferente y mejor que el de su "hermana, la clase obrera", tal es la referencia en el filme. Se representa la clásica propuesta de "elevar el nivel cultural" a través de una voluntad democratizadora del Estado[11] y se señalan cifras exactas de nuevos colegios y de miles de nuevos alumnos alfabetizados, demostrando la seriedad del narrador para impresionar con datos precisos. La ilustración popular se representa a través de la oferta educativa no institucional, en la que grupos de adultos aprenden violín o pintura sentados en calles soleadas, con lo que se intenta connotar una educación no elitista, no academicista y culta, pues lo que se les enseña es violín y no albañilería, por ejemplo. El interés está puesto en desarrollar las habilidades en el sentido de la virtud clásica. Hay imágenes de una enseñanza académica, con edificios de arquitectura clásica, en los que en el pasado se ha formado la razón iluminista, sólo que en esta secuencia se los vincula a una voluntad igualadora y democratizadora, al verse desbordados por decenas de niños en guardapolvo blanco –el uniforme propio de las escuelas públicas– que están siendo educados para dejar de ser obreros. Por ello es posible pensar que el narrador, al mostrar estas imágenes, se está dirigiendo a una "clase media" a la que le ofrece garantías a través de una educación propia de las elites.

Los años 20, en los que se produjo gran movilidad social, diversificación y complejización de la sociedad porteña, se caracterizaron por una gran expansión económica. En esos días miles de hijos de inmigrantes se profesionalizaron cumpliendo el sueño de sus padres de irse "pareciendo" a la elite para gestar el pasaje social y pertenecer políticamen-

---

del capitalismo a partir del rol de la mujer en relación con la familia. Los dos filmes de Griffith tomaron la imagen de la cuna que se mece sola, metaforizando el destino de la humanidad.

11. La voluntad democratizadora se expresó en diversas luchas, como la que culminó en la Reforma universitaria de 1918.

te.[12] Si bien es poco el espacio en la métrica fílmica dedicado a la clase media, su lugar social es por lo menos el de una "hermana mayor", pues el hecho de recibir la misma educación que la elite equivale a aspirar a otro tipo de integración. Para ellos habría lugar no sólo en la sociedad civil sin también en la sociedad política.

Un orden social armónico

Cualquier lector prevenido habrá entrevisto el orden social que busca instituir el filme. Una imagen se reitera cada vez que se inicia o termina alguno de los temas sobre la clase obrera: la de una multitud de trabajadores caminando despreocupada y pacíficamente por alguna calle de la ciudad en un día soleado en dirección a una parada de tranvías. Algunas inscripciones aluden a este "ejército de paz". Se resignifica la imagen de la clase trabajadora como ejército que tenían los socialistas, y se la despoja de atributos revolucionarios, convirtiéndola en pacífica procesión cívica.[13] El radicalismo resignifica las ideas de orden social legitimadas entre los sectores populares antes de la guerra, entre las primeras generaciones de obreros, cuando se difundía la idea de una sociedad clasista, en la que el Estado era enemigo y defensor del capitalismo.[14] El filme adopta una visión romántica: pone a Yrigoyen y al pueblo en el lugar del bien y a la oligarquía como el mal, como clase explotadora que se comporta según el interés capitalista. En esta oposición, Yrigoyen representa la ética personal y pública al servicio de los trabajadores[15] y opuesta a la banca, a la industria y al comercio de los "explotadores", "usureros", "propietarios inescrupulosos", a "extrañas alianzas".

Hay una idealización de las multitudes –¿son un rebaño?– que puede confrontarse con otras ideologías que juzgaban negativamente la "cuestión social" en el período. El gran temor que dejaron grabado la revolu-

12. En la obra de teatro *M'hijo el dotor*, de 1903, Florencio Sánchez reflejó las aspiraciones de los inmigrantes.

13. Al acelerar la velocidad de la cinta en el carretel, la imagen de las multitudes tomadas desde arriba y en la noche las asemeja a las abejas obreras de un panal.

14. Hirohi Matsushita (1986) proporciona en los primeros cinco capítulos de su obra referencias pormenorizadas de las ideologías de principio de siglo XX y de su llegada a los sectores populares.

15. Es conocida la adhesión de Yrigoyen al krausismo. Esta ideología revestía su discurso positivista de una mística religiosa y daba legitimidad filosófica a sus renunciamientos, como cuando una semana antes de las elecciones de 1928 decidió donar, en caso de ganar, sus sueldos de presidente a la Sociedad de Beneficencia, como lo venía haciendo con lo que ganaba como profesor.

ción bolchevique y las huelgas de los 20 operan en este sentido. El desprecio por las multitudes fue un ingrediente común del discurso de grupos autoritarios, elitistas y nacionalistas que surgieron en los 20 y resurgieron en 1927.[16]

Otras son las representaciones que sobre las multitudes nos devuelve el filme. Estas imágenes de la clase obrera son tranquilizadoras y tienen por lo menos dos destinatarios: la elite, a la que le están mostrando otra clase obrera, que convive en una sociedad armónica, pacífica, feliz, integrada, y la "clase obrera", a la que le ofrecen leyes sociales radicales e integración digna, que dejan atrás la violenta lucha de clases y el clasismo. Si a esto se suman las apelaciones a la "familia trabajadora" y a las hermanas "clase media y clase obrera" tenemos un cuadro en el que los sectores populares se integran en gran armonía social no clasista.

Contribuyen a cerrar el cuadro de armonía las imágenes de la multitud en la que se puede observar a civiles y a militares mezclados o del brazo. Estas imágenes de archivo fueron escogidas de 1916. Nos remiten a un momento anterior, en el que había armonía entre civiles y militares, como producto de la integración de la UCR al régimen parlamentario, pero en 1928 esto ya no era así. La fractura de la alianza entre Yrigoyen, la elite y parte del ejército por la cuestión social a causa de los sucesos de la Semana Trágica (1919) y de la Patagonia (1922-1923) habían puesto el país al borde de un golpe de Estado. Yrigoyen pudo conjurar a las fuerzas golpistas pero no logró impedir la polarización social, y surgieron organizaciones paramilitares masivas como la Liga Patriótica de Manuel Carlés dispuestas a asolar con pogromos la ciudad y los barrios obreros y judíos. Las elites propietarias de la Sociedad Rural, la Unión Industrial y la Bolsa de Cereales financiaron la Alianza Nacional del Trabajo para movilizar esquiroles antihuelgas, el ejército se politizaba con logias profesionalistas antiyrigoyenistas como la Logia General San Martín, y la Iglesia organizaba una red de seguridad social para los obreros con la Gran Colecta Nacional en la semana blanca (Mallimaci, 1992). Estas manifestaciones de ruptura se mantuvieron latentes durante todo el período para manifestarse frontalmente en el golpe de 1930. La armonía social entre civiles y militares que denota el filme no es tal en 1928, y se presenta una intencionalidad del discurso político contradicha por las referencias históricas en 1928 (Rock, 1992). Con la palabra "policía" ocurre algo similar: se la menciona siempre detrás de

16. Éstos se nutren de la visión reaccionaria de otras ideologías venidas de Europa como las de Gustave Le Bon sobre "el hombre de las multitudes" o las de la derecha francesa de Charles Maurras.

la palabra "bomberos", resaltando así el lugar de servidores públicos y no de represores. Las imágenes los muestran corriendo en emergencias para servir al interés público. Estas imágenes circulan en la misma década en la que se radicaron las denuncias anarquistas sobre las matanzas perpetradas por el ejército y la policía.

Algo más sobre la sociedad: el filme nos provee imágenes de los sectores populares siempre en relación con el trabajo o con la educación, con escasa representación sobre la recreación, el ocio o la diversión. No se ofrece ni una pequeña porción del clima festivo propio de los "años locos" que recibía la elite en consonancia con la expansión económica. El trabajo es el valor principal.

En síntesis, la armonía social debía edificarse sobre dos grandes pilares: la familia y el trabajo. ¿Cómo no serían efectivos estos mensajes entre los hijos de inmigrantes que crecieron con estos mandatos?

El Partido Socialista Independiente, por Cinematografía Max Glücksmann

El 7 de agosto de 1927 un grupo de brillantes jóvenes que se destacaban por sus dotes oratorias parlamentarias y sus deslumbrantes carre-



Los disidentes reunidos (De Tomaso y otros) en agosto de 1927. El estandarte de la izquierda proclama: "Proletarios del mundo, ¡untos!". (Tomado de Todo es Historia, *Nº 102, noviembre de 1975)*

ras universitarias fundan el Partido Socialista Independiente después de romper en nombre de la "libertad" con el viejo Partido Socialista fundado por Juan B. Justo en 1896. El conflicto entre "libertinos y dictatoriales", como se llamaban los unos a los otros, tenía vieja data y se originaba en diversas razones. Para Joaquín Coca (1961), militante del viejo tronco, la ruptura obedecía a la reiterada indisciplina e inmoralidad del grupo de amigos de Antonio De Tomaso, quienes desde dentro y desde fuera del Parlamento conspiraban en el "contubernio" antiyrigoyenista.[17] Federico Pinedo, "libertino" por excelencia, adujo a la larga razones personales, como que los viejos socialistas eran inflexibles en cuanto a su código ético partidario: les había molestado su casamiento por la Iglesia, su adhesión marcada a los goces mundanos, la exagerada etiqueta o su proximidad familiar y cultural con los conservadores. Sin embargo, había cuestiones ideológicas, pues Juan B. Justo había creado "las agrupaciones de oficios" dentro del partido, profundizando su concepción obrerista, y desde allí se hostilizaba al grupo de los universitarios. Muchos de ellos eran abogados, y se los increpaba por vivir de su profesión defendiendo a burgueses o delincuentes y conservadores, así como por su comportamiento propio de la "política criolla" a la que tanto denostaban. Hasta se llegó a explicar la ruptura como un problema generacional de jóvenes contra viejos o como consecuencia de un conflicto entre dos clases de afiliados: los gringos trabajadores destinados a pegar carteles y los nativos de prosapia familiar que ocupaban las bancas parlamentarias y las concejalías.[18] Por su parte, Juan B. Justo denostaba "la política criolla", de agrupaciones sin principios, en las que el interés personal primaba sobre la ideología, y consideraba como tarea socialista impulsar en el país la superación de la contradicción entre una sociedad económicamente moderna y políticamente inmadura. Se jactaba de haber fundado el primer partido orgánico y moderno de la Argentina y denunciaba la política criolla: "Frente a este caos de facciones y camarillas, cuya única palabra de orden y único vínculo interno es el nombre del *condottiero* que los guía al asalto de los puestos públicos, ha aparecido y se desarrolla el Partido Socialista que, sin excluir a nadie de su seno, se presenta ante todo como la organización política de la clase más numerosa de la población, la de los trabajadores asalariados. Representa una corriente de opinión que se extiende por todo el mundo civilizado;

17. Propiciaban la intervención de Buenos Aires, principal baluarte del caudillo radical, para neutralizar su triunfo electoral en 1928. La intervención no se produjo porque Yrigoyen logró que los socialistas de Juan B. Justo no se plegaran al pedido de intervención, prometiéndoles moralizar la provincia.

18. Sanguinetti (1981) considera que esto no era así: que había abogados tanto gringos como nativos, así como también viejos y jóvenes en ambos grupos.

está en relación regular con los partidos afines extranjeros; sus costumbres son las de la democracia moderna, tiene centros organizados en los principales puntos del país, es la única agrupación política de vida progresiva y permanente que sostiene un programa, celebra grandes asambleas y vota despreciando por igual la inercia de la mayoría de los electores y las malas artes del gobierno. Es, en una palabra, el único partido que existe".[19] Entre ellos, posiblemente, podrán encontrarse las razones de esta fractura. Juan B. Justo no vivió mucho más para comprobar lo que temía.[20]

Los socialistas independientes tendrán su hora de gloria en los años 30, con dieciséis diputados. La proscripción del yrigoyenismo los favoreció enormemente, al igual que al otro Partido Socialista; sin embargo, como éstos habían vaticinado desde la Casa del Pueblo, muy poco duró este proyecto de partido independiente. En menos de cinco años desaparecieron diluidos en alianzas con los conservadores y, si bien se arrepintieron de haber sido un factor clave del primer golpe de Estado que dio origen a la era militar en el país, nunca dejaron de ser antiyrigoyenistas.[21] De igual manera, otros sectores como *Crítica* o algunos referentes "reformistas de 1918" se avergonzaban de haber participado en la aventura golpista sin denostar su antiyrigoyenismo, y pronto hicieron oír sus voces denunciando su oposición al proyecto corporativo y antidemocrático de Uriburu. Pero, al fracasar el proyecto uriburista, se enrolaron casi sin condiciones en la tendencia liberal golpista de Agustín P. Justo y de José María Sarobe. Con ellos se sintieron más a gusto: colaboraron en sus gobiernos de "fraude patriótico", les proveyeron sus mejores hombres como De Tomaso o Pinedo para sus ministerios, a la vez que se beneficiaron con diputaciones y concejalías por la proscripción del radicalismo, que avalaron.

Algunas cuestiones sobre el conflicto entre los socialistas resultan de interés. Entre ellas, conocer cómo se expresó temática y retóricamente la crisis institucional del socialismo y del país en el filme del socialismo independiente. Subyace aquí una cuestión más de fondo: analizar las razones estructurales que explican esta ruptura institucional del socialismo hacia la derecha y su reflejo en la filmografía. La triangulación

19. Juan B. Justo, "El profesor Ferri y el partido Socialista argentino", citado en Aricó (1999: 112).

20. Murió en 1928 y con él desapareció la figura más convocante del socialismo. Los socialistas independientes lo reconocieron siempre y le rindieron homenaje.

21. Sanguinetti (1981) detalla pormenores de la participación de los socialistas independientes en el golpe de Uriburu. Cuenta los encuentros durante los días previos con Uriburu, con Sánchez Sorondo, y cómo diseñaron los pasos a seguir el 6 de septiembre desde la casa del nacionalista Manuel Fresco.

con otras fuentes y la contextuación sociohistórica de este texto fílmico son una ayuda importante para la comprensión de esta fuente.

Algunas cuestiones como la carencia precisa en los datos de catalogación del filme, específicamente la fecha de realización, animan a la reflexión. Todo parece indicar que fue realizado entre 1927 y 1928. Por un lado, el partido recién formado pudo haber tenido interés en ganar algunos centros socialistas que aún estaban dudando desde la ruptura sobre cuál era el socialismo a seguir. Asimismo, las elecciones de 1928 pudieron haber sido un buen momento para mostrar un partido moderno, eficiente, orgánico, frente a la inorganicidad y el caudillismo yrigoyenista. Sin embargo, Horacio Sanguinetti (1975) fecha este filme en la moderna campaña de propaganda política realizada entre septiembre y noviembre de 1931 para las elecciones generales a realizarse el 8 de noviembre. Entre otras novedades, la propaganda partidaria sumó a la exhibición del filme *El Partido Socialista Independiente, su organización*, un concurso de afiches, con Ramón Columba como jurado, y conferencias radiofónicas.

Este filme, producido por Cinematografía Max Glücksmann, en blanco y negro, sin sonido y con nueve minutos de duración, se encuentra actualmente en los repositorios del Archivo General de la Nación. Algunos datos en las imágenes confirman la validez de la fecha de realización aportada por Horacio Sanguinetti. Por un lado, el filme presenta las imágenes del periódico del partido, *El Diario Socialista Independiente*, que apareció por primera vez el 18 de mayo de 1931 en remplazo de su anterior periódico *Libertad*, proscripto por orden de Uriburu y vuelto a la circulación el 21 de febrero de 1932 (Sanguinetti, 1975). Otra imagen muestra un calendario desplegado en la pared del centro socialista; la fecha que anuncia es el 23 de septiembre. Como se exhiben imágenes de un multitudinario congreso extraordinario y los carteles señalan que se expidió sobre la actitud a seguir en las elecciones para presidente y vicepresidente, se deduce que se trataría del II Congreso Extraordinario del partido iniciado el 19 de septiembre de 1931, y que duró unos días más, posiblemente hasta el 23, fecha que reza el calendario citado, cuando se proclamó la candidatura de Agustín P. Justo. Sin embargo en el filme no se dice nada sobre esta candidatura, ni se muestra al general antipersonalista en la magna asamblea, a quien se reconoce como un participante que fue al evento a saludar tan grato nombramiento de ese sector de la Concordancia (Sanguinetti, 1975), la coalición política formada por conservadores, algunos radicales antipersonalistas y algunos socialistas independientes, que controló la política de la década de 1930. Casualmente, Justo no quedó registrado.

Importa señalar que este filme del Partido Socialista Independiente, al igual que muchos otros producidos también por Cinematografía Max

Glücksmann, en el plano estético es muy diferente a los realizados por Cinematografía Valle. Glücksmann filma el evento institucional tal como parece estar sucediendo, "de una sola vez", descartando el montaje de notas y noticias de archivos, las imágenes de filmes de ficción o de estampas gráficas como soportes visuales del guión, como hace Valle. Priman en su cámara los planos generales, las panorámicas que se desplazan horizontalmente detrás de los protagonistas y parecen acompañarlos "sin intervenir"; no se construye una iconografía ni hay marcas propias, como era común en las producciones de Cinematografía Valle.

En esta película Glücksmann filma las instalaciones del partido y su congreso extraordinario con una retórica simple, escasamente elaborada y poco comprometida artísticamente.

Vacío histórico y programático

A partir del eje temático "memoria histórica", nos propusimos analizar cómo se construyó en el filme la idea de pertenencia identitaria institucional y nacional y qué actitud se adoptó frente el progreso y la modernidad. Pero la omisión de referencias históricas en el filme resultó una marca ideológica y estética de quienes intervinieron en su realización. Por un lado, Cinematografía Max Glücksmann no construye el guión a partir de un antes y un después de la existencia institucional como lo hace Valle. El Partido Socialista Independiente se presenta sin historia, y muestra "su organización" con iguales características a las del partido orgánico, disciplinado y moderno de Juan B. Justo, con el que había roto por considerarlo inflexible, sectario y dictatorial.

El filme comienza con un cartel que dice: "El Partido Socialista Independiente es una organización democrática en cuyas filas tienen cabida todos los ciudadanos[22] que aceptan los principios básicos de su programa de acción y sus reglas estatutarias. He aquí el programa y los estatutos del partido". La cámara toma un primer plano de un folleto en el que se leen las condiciones de ingreso al partido. Prosigue: "El ciudadano que desea ingresar debe llenar una solicitud de afiliación y ser presentado al centro por dos afiliados". Otros carteles explican el funcionamiento democrático del partido, la reunión periódica de las asambleas en los centros, la elección de la comisión directiva a través del voto di-

22. Nótese que en el partido sólo votan los que ya son ciudadanos. Esta cuestión motivó un gran debate interno y provocó rupturas en el viejo Partido Socialista a fines del siglo XIX. Hubo quienes lo consideraron una discriminación hacia los inmigrantes, pero primó la idea de que éstos debían interesarse por la política y que no podían votar si antes no eran ciudadanos argentinos.

recto de los afiliados, la designación de un organismo central, el consejo directivo que actúa de acuerdo con las resoluciones de los mismos centros; se declama un programa pero no se señala ninguna propuesta. No hay banderas que aludan a la "unión del proletariado", y el partido parece una organización vacía de contenido, "desideologizada".

Algunos detalles de la querella electoral permiten interpretar esta estrategia política del Partido Socialista Independiente. En septiembre de 1931, el partido ya había definido su apoyo a la candidatura de Justo y había designado sus candidatos a diputados y dos aspirantes a senadores (De Tomaso y Héctor González Iramain). Como el radicalismo había quedado excluido por la abstención, la competencia electoral fue reduciéndose a la oposición entre los dos "socialismos" que, "como observaba alarmado un matutino, tenían programas casi idénticos" (Sanguinetti, 1975: 87). El filme se refirió a la existencia de un programa y a la estrategia electoral como tema resuelto, pero no asumió ningún compromiso concreto alrededor de ideas programáticas. De esta manera, presentándose con las formas y las banderas del viejo tronco socialista, disputaba el voto al elector histórico del partido en la capital, a quien le costaría distinguir quiénes eran los "libertinos" y quiénes los "dictatoriales". Eso explica por qué omitieron, a un mes de los comicios, mencionar la estrategia de disolverse en la Concordancia con los conservadores y antipersonalistas y la de presentar como candidato presidencial al militar Agustín P. Justo, quien –como ya se dijo– estuvo en el evento filmado aunque no aparece. Hasta las insignias partidarias de ambos socialismos guardaron alguna similitud. En el filme, la cámara sube y hace un plano de detalle de una bandera blanca que cuelga en las paredes de un centro socialista y que tiene en el medio un gran círculo negro en el que se superponen dos letras blancas: una "S" grande y una pequeña "I", diferenciándose de la insignia del viejo partido socialista sólo porque éste superpone una "P" a la "S".

Una cámara recorre las instalaciones de la organización y relata los pormenores de la vida partidaria a través de carteles. Un plano general muestra una biblioteca con libros y al consejo directivo en pleno sentado detrás de una mesa: Federico Pinedo, Augusto Bunge, Antonio De Tomaso, Roberto P. Giusti, Antonio Zaccaghini, Fernando de Andreis, Manuel González Maseda, Vicente Sierra –futuro nacionalista–, Felipe Di Tella, Alfredo L. Spinetto, Carlos Manacorda, Gregorio M. Beschensky, Roberto Noble, Oscar Rodríguez, Isidoro de la Calle, Basilio Vidal, Timas J. Scaglia, Atilio Moro y José Rouco Oliva.[23] Estos nombres distin-

23. Esta lista con los nombres de las personas del partido figura en el legajo hecho por el Archivo General de la Nación. No están aclarados en los carteles del filme.

guidos, de larga trayectoria en el Partido Socialista, se presentan como "un puñado de hombres notables". La mayoría de ellos nació a fines de los 80, se conocieron mientras estudiaban en la universidad; eran doctores, abogados, médicos, y se afiliaron al partido de Juan B. Justo antes del Centenario, tenían entre quince y veinte años de militancia anterior: no eran recién llegados al movimiento. Circulaban seguros y activos por las oficinas administrativas del consejo directivo rodeados de los significantes de la "inteligencia": libros, escritorios, máquinas de escribir. Las imágenes muestran a hombres de edad mediana, no hay mujeres y no parece haber obreros. Son hombres de mundo: fuman mientras trabajan, parecen profesionales, están impecablemente trajeados y engominados, con corbata o moñito, reunidos discutiendo la propaganda, en el fichero del partido, usando el mimeógrafo, en las asambleas de afiliados, armando la plataforma electoral que habrán de proclamar en las próximas elecciones para presidente y vicepresidente. Desde la oficina administrativa del consejo directivo se observa una gran estructura burocrática, ordenada y jerárquica, con una subdirección, una secretaría de redacción, una sala de redactores, etc. Un cartel acentúa el carácter orgánico: "Cada dos años el partido realiza un congreso nacional de delegados de centros. Para asuntos urgentes se reúnen congresos extraordinarios, ante esos congresos rinden cuenta de su actuación el consejo directivo, los parlamentarios y los concejales del partido". Mostrarse como un partido en el que todos deciden y rinden cuentas era una forma de refutar el rótulo de "libertinos y contubernistas" con el que se los denostaba.

Mención especial merece la presentación de *El Diario Socialista Independiente* "como el órgano del partido que deja diariamente su opinión sobre los problemas fundamentales del país". Dice un cartel que a su director lo designa el consejo directivo y que debe responder ante esta dirección por sus dichos y opiniones. Y sigue con otro: "El actual director es el doctor Federico Pinedo, y el subdirector es el señor Roberto Noble". La cámara hace un plano americano sobre Pinedo, en el que se lo ve sonriente, seguro, feliz. Se señalan otros colaboradores, como el secretario de redacción, José Rouco Oliva. Otro cartel refiere que es un "diario de doctrina y de combate, que no ha callado ni en las horas más difíciles, respondiendo a su lema de decir la verdad... sólo la verdad". Llama la atención que el filme no se refiera a la proscripción que venía sufriendo su anterior publicación, el diario *Libertad*, debido a una orden del gobierno provisional de Uriburu. Quizá esto se puede explicar porque se consideraba al Partido Socialista Independiente, a pesar de haber sufrido proscripciones y persecuciones de parte del gobierno de Uriburu, como "caballo del comisario" (Sanguinetti, 1981). Hay un único compromiso político asumido en el filme, "el de no callar nunca y decir la

verdad", que más parece un juramento de un testigo en juicio o una declaración de virtud ante la historia. Si no miente, al menos hace algunas restricciones. En ese sentido es bueno recordar que la construcción de la memoria exige más del olvido que del recuerdo.

Retórica y política

Cinematografía Valle construye los soportes visuales de la retórica yrigoyenista en 1928. Como se ha dicho anteriormente, esta obra es casi un "ensayo" en imágenes que se expide sobre la sociedad argentina en los 20. Su estudio requiere una actitud parecida a la de los arqueólogos frente a un yacimiento; de ahí el interés por la descripción de las imágenes y de la construcción del discurso en general. El documental institucional de propaganda política, de gran riqueza ideológica, contiene una serie de estrategias retóricas cinematográficas que resumen el guión político preescrito por el comité de campaña de la UCR yrigoyenista. En él se busca transmitir un mensaje verosímil apoyando el discurso de propaganda con un montaje de imágenes del mundo histórico sacadas del archivo del noticiero cinematográfico *Film Revista Valle*. En el guión, el relato histórico utiliza léxico e imágenes propios de la narración bíblica. Yrigoyen asume el papel de un mesías y el pueblo argentino, de rebaño o mansa procesión cívica.

Para construir la iconografía radical se yuxtaponen imágenes, como la de Yrigoyen y el pueblo argentino, a través de un trucaje que no tiene correlato en el mundo real y que provoca deslizamientos semánticos a partir de una iluminación irreal focalizada en determinados significantes visuales y tergiversando las proporciones entre significantes con el mismo propósito. Asimismo se descontextualizan determinados significantes visuales y escritos para recontextualizarlos en otras partes del discurso, dotándolos de nuevos sentidos a partir de su nueva ubicación en el montaje narrativo. El sentido de esta estrategia es construir la idea de armonía entre civiles y militares intercalando imágenes anteriores a la Semana Trágica o asociando en una misma secuencia a la policía, los bomberos y los empleados del correo, enfatizando su lugar de servidores públicos y lavando la imagen de represores. Se instituye así la idea de una sociedad armónica y conciliada.

Por su parte, el antiyrigoyenismo define algunos ejes en su campaña de propaganda política. Sin perder de vista que el filme *El Partido Socialista Independiente, su organización* se realiza en otra época, bajo la dictadura militar de Uriburu, igualmente es posible comparar su temática y retórica con la del yrigoyenismo de 1928. En el filme no hay exteriores, ni espacios soleados, ni multitudes de ningún tipo; son otros los

tiempos políticos. Se trata de los espacios "cerrados" de un partido orgánico, que sabemos que es socialista simplemente por el título del filme, y en el que aparece reflejada "una inteligencia girondina". Un puñado de notables y sus afiliados definen un programa político del cual no comunican ningún contenido, una plataforma electoral que no se manifiesta a través de ninguna consigna y unos candidatos a presidente y vicepresidente cuyos nombres se desconocen. A través del filme, el Partido Socialista Independiente es un partido orgánico, moderno, eficiente, democrático, pero también es una cáscara vacía capaz de adaptar su estructura a cualquier programa, a cualquier alianza, a cualquier consigna. Sanguinetti refiere que presentaron en la capital un programa socialista, pero sus miembros, los que colaboraron efectivamente en los ministerios de Justo –en Agricultura De Tomaso y en Hacienda Pinedo– no llevaron adelante ninguna medida socialista; más bien adoptaron el programa de los conservadores y lo profundizaron.

A pesar de ser un filme mucho más corto que el anterior y con una estructura narrativa y representativa distinta, es posible hacer algunas comparaciones en lo relativo a la cuestión identitaria y a la actitud que adoptaron frente a la modernidad. La adhesión a la modernidad se sugiere a través de la presentación de un partido moderno. Si bien el filme no muestra un orden social o político externo, de sus imágenes de "encierro y saber" –centros, administración y asambleas de afiliados, bibliotecas, libros, ficheros, biblioratos, rotativas, diario–, es posible inferir la idea contradictoria de una democracia aristocrática o "democracia ficta".[24]

La comparación entre las dos productoras cobra mayor interés en el plano estético. Valle construye una retórica plena de recursos y metáforas mientras que Max Glücksmann realiza el institucional sin recrear artísticamente las imágenes documentales, sin evidenciar el montaje, con muy poco argumento, con una prosa austera y despojada.

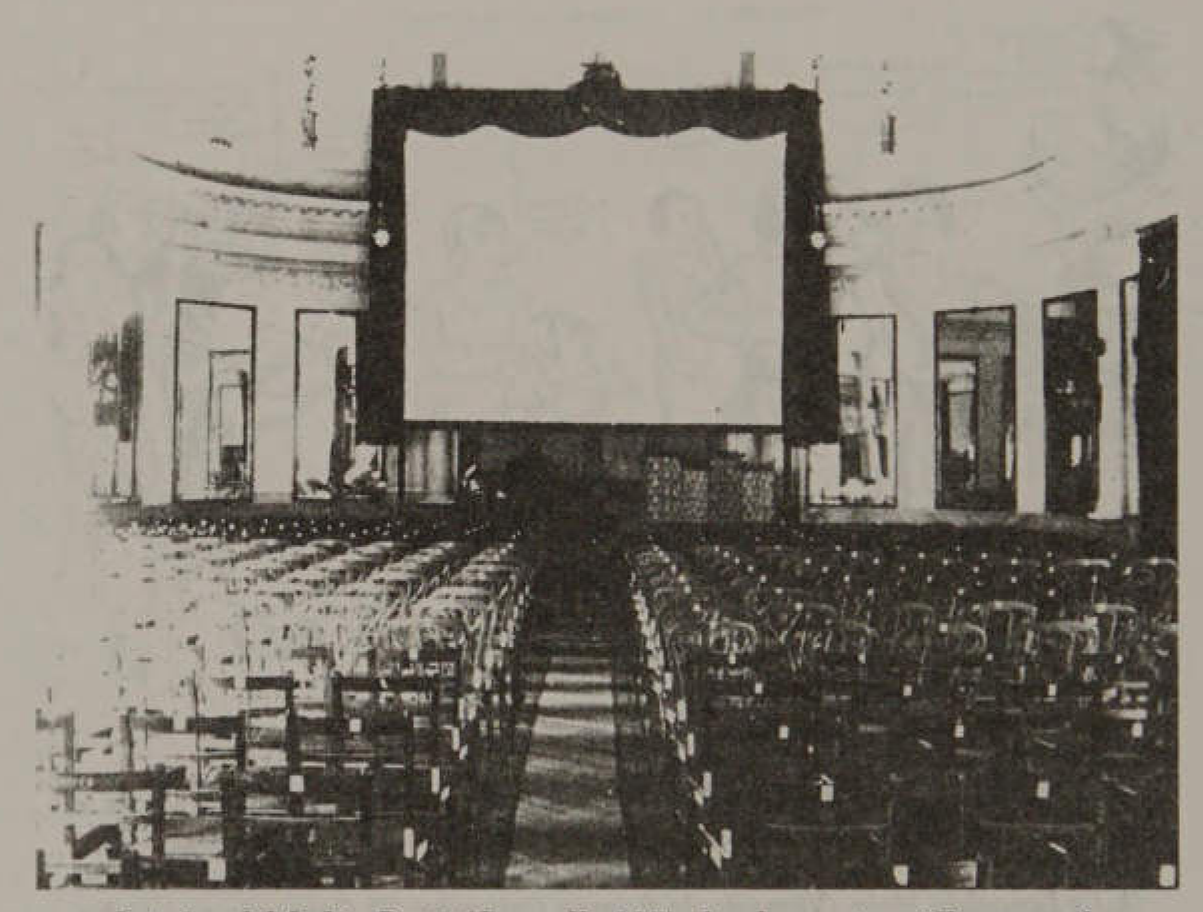
24. Sanguinetti (1975) subtituló "democracia ficta" a su artículo sobre los socialistas independientes (*Todo es Historia*, 102).

TERCERA PARTE

EL OCASO DEL DOCUMENTAL INSTITUCIONAL



Las "madres" de la revolución. De izquierda a derecha: Hermelo, Uriburu, el coronel Reynolds, De Tomaso, Antonio Santamarina, Leopoldo Lugones, Federico Cantoni, Enrique S. Pérez, Ezequiel P. Paz, Justo, Federico Pinedo (h.) y Leopoldo Melo. (Tomado de Ramón Columba, El Congreso que yo he visto, *Buenos Aires, Columba, 1953)*



Interior del Salón París (Cangallo 927), donde se estrenó Ferrocarril Trasandino. *(Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken")*

CAPÍTULO I

La quiebra de Valle y de Max Glücksmann

Al comenzar este trabajo, uno de los objetivos era dilucidar por qué tantas instituciones hicieron propaganda en los años 20 por este medio y por qué esa proporción disminuyó sensiblemente a principios de los 30. Anclar las razones del *apogeo* y del *ocaso* de esta filmografía en los cambios estructurales ocurridos durante esa década fue el norte de esta investigación.

Algunos datos cuantitativos reforzaron la idea de que estos filmes expresaban el proceso de modernización del régimen político y económico de posguerra. De los más de mil documentales hechos por Valle entre 1922 y 1930, se cuenta con una lista de 337 títulos con sus respectivos patrocinantes, de los cuales una tercera parte fueron realizados para organismos públicos estatales, la mitad para empresas, industrias o establecimientos comerciales y el resto para asociaciones, partidos, clubes y corporaciones de todo tipo.

Se puede afirmar entonces que la demanda estuvo potenciada en los 20 en gran parte por los gobiernos radicales, por las empresas industriales y comerciales del modelo agroexportador en su momento de mayor apogeo, y por las corporaciones y asociaciones que canalizaron reclamos bajo un régimen de democracia ampliada y de mayor participación política.

La revolución del 6 de septiembre provocó un duro golpe al sistema de participación y representación político, y la filmografía acusó ese impacto. La participación institucional se debilitó por la persecución ideológica, la proscripción política del yrigoyenismo y de otras fuerzas, por el cierre de diarios y por la aplicación de la pena de muerte. Las fuerzas políticas se realinearon y la participación se restringió enormemente.

Las fórmulas políticas “posibles” se limitaron a la elección entre “corporativismo” o “democracia fraudulenta”.

Por su parte, el crac de 1929, seguido de la depresión de 1930 en todo el mundo y en la Argentina, minó las bases del modelo agroexportador y deprimió la alta competitividad económica del período anterior, dando lugar a un reacomodamiento de empresas e instituciones industriales y comerciales, extranjeras y nacionales, que debieron ajustar su crecimiento y prescindir de todo tipo de lujos y gastos, por ejemplo, la publicidad.

En ese contexto la filmografía institucional llegó a su ocaso. Por un lado disminuyó abruptamente la cantidad de filmes realizados, Cinematografía Valle quebró y Max Glücksmann produjo durante un tiempo más hasta ir desapareciendo en el rubro. Por el otro, entre los pocos filmes que se hicieron, todos se circunscribieron a mostrar los sucesos relacionados con el gobierno provisional de Uriburu.

En síntesis, el cimbronazo político y económico de los primeros años del 20 tuvo gran alcance y sus efectos duraron hasta avanzada la década. Ni la vuelta a la institucionalidad con el fraude patriótico y la Concordancia ni la recuperación de los cupos de exportación por vía del pacto Roca-Runciman fueron estímulos suficientes para recuperar la demanda antes de 1938.

Los filmes reflejaron los vaivenes de ese proceso político-institucional. Muy pocos quisieron o pudieron seguir haciendo campañas publicitarias. Uriburu se encargó de disuadirlos introduciendo novedades, como la “censura” por primera vez en el mundo de la propaganda. Una noticia del diario *Los Principios* refiere la novedad; allí se anuncia una película sobre la “Jira *[sic]* presidencial del presidente provisional general Uriburu”. Dice:

> En uno de los salones de la Casa Rosada será exhibida en privado el jueves próximo, la película cinematográfica de “La jira presidencial por las provincias del Centro y Norte del país” tomada por la empresa de la Señorita René Oro. Una vez vista por el Gral. Uriburu y si se obtiene su aprobación será pasada en público.[1]

El nacimiento de un dispositivo de censura al que se echaba mano por primera vez deprimió aun más el anémico negocio de las películas. Poco a poco estos procedimientos irán abonando un discurso autoritario que irá creciendo hasta conformar el imaginario del “enemigo interno”.[2]

1. *Los Principios*, 3 de marzo de 1931, p. 6.

2. Véase “Proyecto de campaña antimarxista”, 8 de febrero de 1934, documento reservado, en Archivo General de la Nación. Abarca la propaganda y la censura antimarxista en todos los niveles de la publicidad moderna, especialmente el cine.

Una serie de coincidencias se suman en los años 30 para dar por terminada una época del país, del cine y de los grupos cinematográficos que hacían documentales institucionales como Cinematografía Max Glücksmann y Cinematografía Valle.

Sin embargo, en este período el cine se convierte en una verdadera industria[3] y con el paso del mudo al sonoro surgen nuevos emisores a la par que se desaloja a otros que no saben, no pueden o no quieren sobrellevar esos cambios.

Una de las transformaciones más importantes es el colosal avance del mercado norteamericano sobre el latinoamericano. Se instalan agencias directas de las productoras estadounidenses como la Warner Bross o la First National Pictures, y las firmas nacionales como la de Max Glücksmann, que antes importaba, distribuía y exhibía, ahora tienen que circunscribirse al negocio discográfico,[4] abandonando gran parte del "quehacer" cinematográfico.

Apuntar a la sonorización será una apuesta fuerte en Glücksmann y no le irá nada mal. En las revistas especializadas del ramo aparece la publicidad de Max Glücksmann instalando equipos sonoros Pacent, pero su gran negocio en adelante serán los discos y el tango, la sonorización de algunas películas y una asidua relación con Carlos Gardel, a quien según cuentan habría retrasado unos años el destino de "morir quemado".[5]

En la crisis de la bolsa de 1929 estaría gran parte de la explicación sobre la cuantiosa pérdida de su negocio cinematográfico. Los bancos le exigen que cubra por adelantado sus descubiertos y como no puede hacerlo pierde más de setenta salas de cine y de teatro puestas en garantía por esos préstamos.[6] Glücksmann se ve obligado a reducir su negocio

3. Para 1936 concentraba la actividad de más de 50 mil personas, con más de 1.200 salas habilitados a tal fin, más de treinta y cinco distribuidoras de películas extranjeras, más de siete grandes estudios en Buenos Aires. Sumas inmensas se invertían este negocio. Véase Manuel Blanco, "50.000 personas viven del cine en la Argentina", en *Leoplán*, año III, Nº 51, 23 de diciembre de 1936.

4. El negocio de los discos, iniciado antes de 1930, concentró la actividad de la casa Max Glücksmann hasta 1946, año de la muerte de éste. En propagandas de los años 30 aparece vendiendo los discos Odeón, haciendo concursos de tango, vendiendo las mejores "púas" Cóndor.

5. Cuenta su nieto, Andrés Glücksmann, que en una ocasión, cuando grababan en la calle Montañeses, en un estudio de Belgrano, el edificio ardió en llamas y Gardel salvó su vida ayudado por Max que desprendió las rejas de la casa atándolas con cadenas a un tranvía tirado por caballos. (Entrevista filmada a Andrés Glücksmann, nieto de Max, el 12 de julio de 1997 por Laura Fernández, Maximiliano Scheggia y Nicolás Testoni, UBACyT 1997, en archivos de la cátedra de Fortunato Mallimaci, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.)

6. Entrevista a Andrés Glücksmann (1997).

cinematográfico, que en el mejor momento llegó a tener sucursales en el país, América y Europa. Una propaganda de la casa cita entre las principales sus sedes de Nueva York, París, Londres, Montevideo, Santiago de Chile, Rosario, Bahía Blanca, Mendoza, Córdoba.[7] Asimismo pierde importantes salas de cine y teatro como Splendid Theatre, Palace Theatre, Electric Palace, teatro Belgrano, Etoile Palace, el cine Presidente Roca, Cine Americano, el Elite Palace en Buenos Aires, y en el interior el Palace Theatre de Rosario, el Palace Theatre de Córdoba, el Salón Uruguayo en Montevideo, en Chile los teatros Royal y Politeama.[8] Su firma había sido un emporio, pero la crisis le depara situaciones increíbles, por ejemplo, tener que alquilar la sala de cine que antes había sido de su propiedad[9] para pasar algunas de las películas documentales que seguía haciendo. Una muestra de la riqueza que alcanzó su negocio era el Electric Palace, sala de cine que contaba con techo corredizo, confitería, grandes accesos, claraboyas, ventiladores laterales y capacidad para dos mil personas, que podían gozar del espectáculo en un "ambiente sin aglomeraciones ni apreturas".[10]

La producción y la distribución se verán envueltas en un conflicto durante los primeros meses de 1930. Invocando el patriotismo y el apoyo a la industria nacional, un decreto del Poder Ejecutivo provisional aumentaba el aforo de las películas extranjeras impresas. Los distribuidores alzan su voz en defensa del consumidor, se quejan porque muchos no podrán retirar las películas de la aduana, porque las alquiladoras no traerán más películas en español, dicen que provocará la concentración del negocio del alquiler en pocas manos y que la exhibición se circunscribirá al centro y dejará sin cine a los barrios.[11] La Asociación Argentina de Distribuidores de Filmes eleva al gobierno un memorial denunciando los perjuicios que les ocasiona tal decreto y realizan reuniones en el

7. Una propaganda de la casa refiere las sucursales y sus direcciones: Nueva York: 220 West 42 Street; París: 46, Witer Abitois; Londres: 82, Claverstone Street; Montevideo: Avenida 18 de Julio 966; Santiago de Chile: Agustinas 728; Rosario: Córdoba 1048; Córdoba: San Martín 57; Mendoza: Avenida España 1558 (en poder de su nieto Andrés Glücksmann).

8. Entrevista a Andrés Glücksmann (1997). Al morir Max en 1946, su hijo Enrique heredó el negocio. Unos años después, otra de las hijas de Max interviene el negocio "provocando su quiebra". Consta la crisis familiar que desencadenó la sucesión de la herencia en expedientes judiciales en poder de Andrés Glücksmann.

9. Después del 30 Max Glücksmann alquilaba el Gran Splendid, una de sus primeras salas.

10. Gacetilla con el programa Max Glücksmann en el Electric Palace, 1922 (en poder de Andrés Glücksmann).

11. Véase *La Película*, año XV, N° 754, 5 de marzo de 1931.

Grand Splendid, entre cuyos oradores está Max Glücksmann. Es un secreto a voces que Federico Valle y Antonio Manzanera, ambos de la Asociación Cinematográfica Argentina, auspician la medida. Esta asociación, por su parte, por los diarios agradece la medida fiscal al gobierno y pide que se apoye con subsidios a la casi "inexistente industria nacional".[12] En honor a la verdad, no era una novedad para nadie que Valle venía pidiendo una ley que protegiera la producción nacional. Había denunciado que la película virgen costaba igual que la impresa y que eso conspiraba contra la posibilidad de construir una industria nacional. En ese sentido, tenía coincidencias con Manuel Carlés, o con Matías Sánchez Sorondo,[13] hombres que rodeaban a Uriburu y prometían dar pasos para concretar esos proyectos.

Las coincidencias no servirían de mucho. La política aduanera de Uriburu se reveló finalmente como una política fiscal más, destinada a engrosar las arcas del Estado, no subsidió la producción nacional y por tanto sus efectos fueron perjudiciales sobre todo para los distribuidores, sin haber promovido a nadie.

La "querella" entre distribuidores y productores, entre liberales y proteccionistas, si algo deja a este trabajo es la visión que cada uno de esos "hombres del cine" tenía de sí. Max Glücksmann siempre se sintió un empresario por encima de un realizador, entre ellos se alineó y por eso su principal legado al cine debe ser valorado desde esa perspectiva. Armó una gran empresa nacional que abarcó durante más de cuarenta años todas las actividades relacionadas con la tecnología de punta de la época, como el sonido y la óptica. Por su parte, el empeño de Federico Valle transitó por otro carril: se sentía un pionero del cine nacional y lo artístico sobrepasaba cualquier otra faceta de su actividad. En ese plano realiza el mayor aporte. Tal fue su adicción a la creación del lenguaje de imágenes que el cambio del cine mudo al sonoro parece haber sido uno de los sucesos que más lo afectó.

Las revistas de cine de la época comentan la importancia social que había adquirido este cambio, y respecto de 1930 dicen: "Fue por así decirlo un año de transición entre el espectáculo mudo, muerto ya casi por completo en la afición popular en sus comienzos del año, y el filme sono-

12. Véase *La Película*, año XV, Nº 755, 11 de marzo de 1931, p. 5.

13. Para todo lo referido a leyes y proyectos de cine, puede consultarse Leopoldo Bard, proyecto de ley, 18 de septiembre de 1929, reunión Nº 44, Cámara de Diputados de la Nación; Benjamín Villafañe, proyecto de ley, 26 de junio de 1934, reunión Nº 16, Cámara de Senadores de la Nación; Daniel Amadeo y Videla, proyecto de ley, 21 de agosto de 1935, reunión 23, Cámara de Diputados de la Nación; Matías Sánchez Sorondo, proyecto de ley de creación del Instituto Cinematográfico del Estado, 27 de septiembre de 1938, Cámara de Diputados de la Nación (Cholakian, 1998).

ro que se preanunciaba cada vez más vigoroso, cada vez más definido, más indetenible".[14] Para Di Núbila (1996), el sonoro terminó con el cine que Federico Valle quería, de la misma manera como lo hizo con el de Charles Chaplin. Será que los "genios del mudo" crearon un lenguaje en imágenes, pero no aceptaron subordinarlo al sonido.

Otra cuestión que pesó en el grupo de Valle fue la desintegración del equipo por la defección de algunas de sus figuras clave. Una pérdida insustituible se produjo al irse de la firma el redactor de los títulos de los carteles de los filmes, el peruano José Bustamante y Ballivián, a quien le esperaba un futuro promisorio en su tierra natal, desde donde lo llamaron para participar en las primeras magistraturas nacionales. Valle no podrá suplantarlo; no se trataba sólo de excelencia poética, pues hombres de la talla de Jorge Luis Borges ocuparon por un tiempo su lugar, e igual el final fue indetenible. La química del grupo había cambiado al faltar algunas de sus figuras clave y ya nada volvió a ser lo mismo.

Pero el golpe más duro para Cinematografía Valle fue la pérdida del último proyecto al que dedicaron todo su empeño, el de hacer "cinematografía escolar". La idea de enseñar con películas en las escuelas no era nueva. Ya desde 1920 se podía cotejar en *Crítica* notas que contemplaban el tema. Con el título "La película en la escuela" se anunciaban conferencias auspiciadas por el Consejo Escolar para divulgar el saber científico.[15] La Escuela Argentina Modelo realizaba las primeras prácticas sobre didáctica del cine a cargo de su director, Carlos María Biedma. Este precursor de la cinematografía escolar trabajó con los filmes de Federico Valle desde fines de 1928, y aún hoy se conserva esa tradición en el establecimiento.[16]

Cinematografía Valle previó esta necesidad y comenzó un gran proyecto durante la segunda presidencia de Yrigoyen, cuando el Consejo Nacional de Educación estaba bajo la conducción de Antonio Rodríguez Jáuregui. Contemplaba la incorporación de proyectores de cine en cuatrocientas escuelas de todo el país, y con este fin se adquirían equipos de filmación y proyección y se adaptaban para las aulas. Hasta se hicieron películas teniendo en cuenta las currícula y los programas escolares. Todavía hoy las escuelas argentinas a la hora de enseñar con películas carecen de este material didáctico especializado. Después de haber apostado todo a este proyecto y solucionado problemas financieros, técnicos

14. *Semanario*, N° 745, 1° de enero de 1931.

15. "La película en la escuela", en *Crítica*, 27 de julio de 1920. Conferencias a realizarse en la escuela Tomás Manuel de Anchorena a cargo de la profesora Julia de Homar.

16. Todavía conservan copias de uno de los filmes con los que estudiaban sus alumnos (Del Pino, 1996).

y pedagógicos, se produjo el golpe del 6 de septiembre y con él de un día para el otro se esfumó el proyecto y quebró la firma Valle. Di Núbila desliza una acusación sin dar nombres, aunque algunas pistas permiten suponerlo. Un competidor[17] habría denunciado a Valle por pactar "precios abusivos" con el Estado y por saltar la licitación correspondiente, lo que ocasionó que el consejo suprimiera el proyecto y eliminara la dirección de cinematografía escolar.[18]

Los vínculos entre las productoras de documentales y los gobiernos que vinieron después de 1930 se complejizan aun más al relevar la lista de títulos de filmes que se hicieron entre 1930 y 1935 y comprobar que la gran mayoría son de Max Glücksmann, que Valle no hace casi nada y apenas queda de él un filme de los tiempos de Uriburu y otro de 1934, filmado en ocasión del Congreso Eucarístico Internacional de ese año, que lamentablemente no editó.[19] Evidentemente, las buenas relaciones de Valle con los nacionalistas no le sirvieron de mucho y en medio de rencillas y celos políticos se hunde el último gran sueño de unir la escuela y el cinematógrafo.

17. Este "competidor" habría denunciado el precio de 3,50 pesos el metro como abusivo, cuando poco antes había rogado a Valle que le hiciera un filme y había pagado la suma de 5 pesos. El círculo se cierra en otra parte del libro de Di Núbila (1996: 97) donde cuenta que Max Glücksmann llamó a Valle algunas semanas después de la última edición de su *Film Revista* y le pidió que le hiciera una película con la que pensaba "coronar la obra de su vida". Todo hace pensar que el competidor que denunció a Valle podría haber sido Max Glücksmann.

18. Véase este tema en Di Núbila (1996: 131). Los datos sobre cinematografía escolar no aparecen en *El Monitor* ni hay expediente del Ministerio de Educación. En 1937, el Congreso saca una separata de Leandro Reynes, *El problema del cinematógrafo para los niños* (Reynes, 1937).

19. Estas imágenes fueron editadas en 1943 por Estudios San Miguel con el nombre *Buenos Aires, capital de la fe.*

Capítulo II

Los filmes de la dictadura

Desde principios de la década del 30 los discursos fílmicos giran en torno de una identidad restringida y jerárquica. Nacionalismo, militarismo y catolicismo son componentes discursivos novedosos desde los cuales se redefine la identidad nacional y el Estado y las fuerzas armadas se funden en un único actor, excluyente y protagónico. En estos filmes se denuncia a los políticos, al régimen parlamentario y se destacan el orden y la disciplina, valores propios del ejército. El filme mudo *Sucesos revolucionarios del 6 de septiembre de 1930*, de diez minutos, realizado por Cinematografía Max Glücksmann, se propone "reflejar" los acontecimientos día tras día "tal como van ocurriendo". En ellos la cámara se presenta como un espectador más. Sin embargo, por algunos detalles se infiere la adhesión al golpe. Las cámaras refieren los sucesos previos al mismo, primero en la inauguración de la exposición anual de la Sociedad Rural en la que un grupo de personas expulsa del lugar al "ex ministro de agricultura Fleitas", luego la cámara se instala poco a poco entre los partidarios del golpe, detrás de las manifestaciones estudiantiles sufriendo la represión de la policía montada y se muestran los movimientos desordenados y caóticos de la cámara que por primera vez no son cortados.[1] La cámara sigue a la multitud hasta el diario *La Razón*, desde donde se arenga a los manifestantes. Un cartel refiere que "la policía se posesiona de la Avenida de Mayo procediendo violentamente contra los manifestantes". Una toma hacia el cielo muestra aviones sobrevolando repetidas veces el edificio del Congreso y luego la Casa de Gobierno. La cámara puesta totalmente hacia arriba (picado) deja al espectador en inferioridad de condiciones y potencia la percepción de que hay un tutelaje y una vigilancia militar que viene desde el cielo.

1. No se encuentran imágenes caóticas, que transmitan un clima de tensión, hasta 1930. El montaje permite cortar las partes que no se desea que aparezcan, pero en este caso sugestivamente se dejaron.

Esta imagen de aviones sobrevolando las instituciones republicanas se repite varias veces y va instituyendo la idea de que los golpes militares anuncian el fin de la "patria en peligro". Es tan potente esta síntesis iconográfica que otros noticieros la usaron para representar otros golpes militares (1943, 1955, 1966).

Asimismo, la adhesión al golpe se percibe en la prosa de un cartel: "En medio de una ovación indescriptible y de un entusiasmo nunca visto las fuerzas del Colegio Militar avanzan por la calle Callao". La imagen complementa la idea mostrando a cientos de hombres trajeados y con sombrero recorriendo las calles desde el Congreso a la Plaza de Mayo portando como único estandarte banderas argentinas. Casi sin mostrar la resistencia civil o gubernamental, el filme cierra con dos imágenes que asociadas consecutivamente sugieren al espectador que el peligro ha terminado gracias al ejército y que ha ganado la patria. Se trata de la imagen de tropas con bayonetas entrando ordenadamente a la Casa de Gobierno seguida por otra de un gran manchón de sangre en la calle, mientras un cartel anuncia que hay un muerto. Por último la bandera argentina flamea en toda la pantalla.

Formando parte del bloque de "Actualidades argentinas" de Max Glücksmann que cubrieron los primeros actos del golpe, el filme *El teniente general Uriburu en Rosario* abre con la llegada del tren a la estación de Rosario Central mientras en un cartel se lee: "Magnífica ha sido la recepción que dispensara Rosario al presidente del Gobierno Provisorio". Uriburu desciende del tren vestido con gala militar, acompañado por algunos de sus pares, saluda a una multitud cívica y se dispone a recorrer los nuevos espacios del poder. Al primer lugar que concurre es a la Jefatura de Policía, seguido por muchas mujeres de la elite y hombres de galera, sube a un palco decorado con la insignia nacional y desde allí se dirige a la multitud. El próximo sitio será el hipódromo donde, vestido ahora de traje blanco, sigue desde un palco las carreras de caballos. Acompañando la militarización de los espacios públicos, la elite recupera nuevamente la pantalla. Como a principios de siglo, se honra en ocupar totalmente el espacio fílmico, casi no hay representaciones de otros sectores sociales, no hay impugnaciones ni tensiones, la elite vuelve a hacer gala de sí misma.[2] En galeras y carrozas, con guantes blancos y aristocráticos vestuarios las cámaras distinguen en primeros planos a

2. El protagonismo de la elite se observa en notas cinematográficas como las del *Arribo del aviador Larre Borges*, *Inauguración del nuevo Hipódromo de San Isidro*, *Enlace del príncipe Humberto con la princesa María José de Bélgica* o *Llegada del Excelentísimo Sr. Presidente de la República con su señora acompañados por el presidente del Jockey Club* (véase Apéndice documental I).

estas destacadas personalidades, "gente bien" que ensaya un "manual de buenas costumbres" con el que excluye a "otros" y a la vez entrena en las lecciones del pertenecer.

Simultáneamente, otra tendencia del golpe, la línea de Justo y de Sarobe, comienza su trabajo apoyada por los partidos políticos para desplazar al gobierno provisional y desechar sus propuestas corporativas. La crisis entre el proyecto de los generales Uriburu y Justo puede seguirse a través de dos filmes: por un lado, el primer filme sonoro hecho en el país, de nueve minutos, denominado *El desfile de la Legión Cívica*, realizado el 25 de mayo de 1931[3] y producido por Cinematografía Max Glücksmann. Por el otro, un filme sonoro de nueve minutos, catalogado como *Declaraciones de ministros del gobierno provisional revolucionario de 1930* realizado por Cinematografía Valle.[4]

El primero, que registra el desfile militar realizado frente a la Casa de Gobierno en el que el presidente provisional se dirige al pueblo y a los integrantes de la Legión Cívica se inicia con música de banda militar, desfile de distintas fuerzas y una multitud en los alrededores de la Plaza de Mayo que parece dar el consenso civil al conjunto jerárquico. La cámara se sitúa nuevamente entre la multitud y se ve desfilar a los cadetes del Colegio Militar y los costados del desfile, especialmente a civiles con banderas argentinas. Luego la cámara hace un paneo desde arriba y desde lejos mostrando el orden y la disciplina de los batallones perfectamente alineados, la potencia de la artillería, con sus tanques y armamento, y después el paso del Regimiento de Granaderos a Caballo General San Martín. El montaje reproduce la intencionalidad gubernamental al asociar planos de Uriburu arengando en recinto cerrado y contraplanos del desfile militar. Una cuestión llama la atención, y es que la pantalla no focaliza en los legionarios que desfilaron también a la usanza de las milicias fascistas italianas, invadiendo las calles de la ciudad con paso marcial y brazo extendido en un momento de gran malestar político y militar en el país. Se calcula una presencia que oscilaba entre 6 mil (Navarro Gerassi, 1968) a 10 mil (Buchrucker, 1987) legionarios participando junto a las fuerzas armadas regulares. Muchos en ese momento dudaban de la propuesta aristocrática y militar de Uriburu, y una de las razones de su fracaso fueron los resultados de las

3. *El desfile de la Legión Cívica*, 25 de mayo de 1931, Archivo General de la Nación (tambor 492), no se dispone de datos sobre su producción. Uriburu dice: "Milicia ciudadana [...] vuestra acción es empujada por la pasión generosa del bien público y no responde a intereses aislados de politiquería ni fluye de la fuente turbia [...] paz y progreso, orden y jerarquía de valores en nuestra vida pública intoxicada".

4. Véase Apéndice documental I.

elecciones provinciales que habían dado el triunfo al radicalismo.[5] Parecía que el golpe no había servido para nada. Los legionarios serán la última esperanza del general para reinstalar el sentido que su tendencia había querido darle a la revolución del 6 de septiembre,[6] suprimiendo la Ley Saénz Peña y remplazando la Constitución liberal por una corporativista. El filme recoge plenamente ese sentido y cierra con un primer plano del escudo nacional y un cartel que incita a la milicia ciudadana: "Vais a combatir... vais a impedir... ¡Legionarios! ¡Viva la patria!".

Por su parte, el filme *Declaraciones de ministros del gobierno provisional revolucionario de 1930* parece haber sido realizado para reafirmar la tendencia contraria, para aclamar la Constitución, las leyes nacionales y la vuelta a la normalidad institucional. Consiste en una serie de discursos realizados por algunos de los ministros de Uriburu y por su jefe de policía. No está entre ellos el ministro del Interior Sánchez Sorondo, quien reflejaba la tendencia más nacionalista. Comienza el ministro de Obras Públicas, Octavio Pico, continúa Horacio Béccar Varela, ministro de Agricultura que llama a respetar la Constitución y la ley, sigue Ricardo Hermelo, jefe de Policía, quien propone actuar con energía pero sin apartarse de la ley, sin cometer abuso, acercándose al pueblo, y por último habla Agustín P. Justo, quien viste uniforme militar, a diferencia del resto, y rescata la tradición civil de todos los movimientos militares argentinos. Dice: "El respeto a la Constitución y a las leyes fundamentales del país ha sido el programa cardinal sustentado por esa hermosa reacción del espíritu civil que fue la revolución del 6 de septiembre". Justo repite varias veces una frase y las imágenes le corresponden creando una iconografía que resume esa idea. Expresa Justo: "El pueblo da vida a su ejército y su ejército es mandatario del pueblo", las imágenes se suceden organizadas en lo que sería la primera cortina de un filme. A través de un trucaje se superponen durante varios segundos dos imágenes: en la imagen superior se ve la marcha de los cadetes del Colegio Militar y la de efectivos navales, y en la de abajo se muestra a una multitud pacífica desfilando ordenadamente por las calles. El recurso utilizado sugiere que el ejército marcha sobre el pueblo, o lo guía,

5. Los resultados de las elecciones provinciales del 5 de abril de 1931 conmovieron los cimientos del gobierno de Uriburu; el precio fue la renuncia de todo el gabinete el 15 de abril (Potash, 1984).

6. Uriburu dio estado legal a la Legión Cívica por un decreto del 18 de mayo de 1931 como reserva de las fuerzas armadas. Esta fuerza paramilitar recibiría entrenamiento en los cuarteles del ejército y bajo las instrucciones de oficiales regulares, además contaba con privilegios como usar las escuelas públicas para sus actividades patrióticas (Potasch, 1984).

y éste, por su parte, adopta sus valores, el orden y la disciplina. El filme cierra con el escudo nacional, y en la última imagen aparece el sello de Cinematografía Valle. Esta estrategia retórica no era nueva. No hacía mucho tiempo Valle trucaba la imagen de Yrigoyen y la superponía a la del pueblo manso movilizado desordenadamente por las calles, como si se tratara de una procesión cívica detrás de su mesías. El mismo recurso retórico será utilizado después de 1930 al servicio de una nueva ideología, la de subordinar la sociedad a las fuerzas armadas.

Unos años después, el noticiero *Sucesos Argentinos* retoma primero con la revolución de 1943 y luego con el peronismo el mismo tipo de estrategias retóricas creadas por el grupo de Valle. Sus cortinas superponen desfiles militares a las de multitudes en justas deportivas desfilando ordenadas, como si fueran gimnastas reproduciendo la formación militar. En síntesis, la sociedad poco a poco se irá militarizando y el cine construirá una iconografía para representarlo.

CONCLUSIONES

EN LA PROXIM TEMPORADA

El Programa Max Glucksmann

SERÁ EL MÁS ALTO EXPONENTE DE ARTE CINEMATOGRÁFICO AMERICANO PORQUE, COMO SIEMPRE SU PRESTIGIO DESCANSA SOBRE

ESTAS DOS SÓLIDAS BASES

El UnicQue
Pue Ofrecer

50 PARTEDE ESTRENOS
PODÍA

Sus Peliculas en es no tienen Rival, tanto por la EMOIÓN é INTERES que se desprenden sus asuntos como por el ARTE sus intérpretes.

La Casa d Odio

MANOS ARBA!...

CONSTITUIRAN EL ITO DE LOS EXITOS DE ESTE GENERO PROXIMAMENTE

ESTRELLAS

Pathé N. Y.
TRIANGLE
METRO
MUTUAL
Selznick
ESSANAY
American Film
Goldrooster
Kalem : Keystone
Blache Ultra
Balboa : Tanhouser
Signal, etc.

MARCAS

Programa de Max Glücksmann. (Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken")

En la década del 20 surge un gran interés por difundir un discurso institucional fuertemente asociado a la construcción de la nación argentina. Esta necesidad de propagandizar ese discurso es la que explica la especialización de una empresa, Cinematografía Valle, en la producción de filmes institucionales. Otros grupos, como Cinematografía Max Glücksmann, realizan eventualmente esta actividad, pero la obra más importante en cuanto a especificidad, magnitud y compromiso artístico le corresponde al grupo Valle.

Los filmes institucionales cumplieron en los años 20 un importante papel identitario: potenciar la pertenencia a la nación a partir de proponer como vías de inclusión social la pertenencia a alguna identidad institucional, fuera ésta corporativa, política o puramente económica. La idea de una sociedad armónica e integrada social y nacionalmente circuló por este medio, superponiéndose a otros discursos identitarios más combativos que venían desde tiempo antes. La patria, el Estado, la vía institucional como lugar de resolución de las demandas sociales y políticas, configuraron los discursos de esta filmografía.

Cinematografía Valle instaló la propuesta de crear una iconografía especial para acompañar visualmente los discursos institucionales patrióticos, naturalizando y conciliando diferencias sociales. El trucaje fue un recurso retórico utilizado con este fin, y su estrategia consistió en superponer imágenes. Y a partir de esta fusión crea una idea particular del poder. Así construyó la iconografía de la fórmula política que reunía al caudillo y a las masas en su versión yrigoyenista, y en los tiempos de Uriburu acompañó el proceso de militarización de la sociedad y de los espacios públicos con cortinas en las que superpuso imágenes de desfiles militares a las de multitudes marchando cual falanges cívicas. El uso de primeros planos, la asociación de significantes visuales y verbales sin correlato en el mundo real, la iluminación irreal, la división simultánea de la pantalla en tres y cuatro partes, así como la estrategia de intercalar secuencias de filmes de ficción entre imágenes documenta-

les, o de fotografías, de dibujos unidos a través de una prosa atractiva, pícara, comprometida, entretenida, plagada de metáforas, fueron herramientas de las que se valieron para proporcionar una idea particular de lo real. La estrategia narrativa más usada fue construir el argumento a partir de la estructuración del relato en un eje histórico. La memoria histórica sobre la institución a la que se hacía propaganda solía mostrarse asociada a momentos clave o fundantes de la patria. El filme se dividía en general en dos grandes unidades narrativas, un "antes", cuando la institución no existía y la nación se representaba polarizada en campos dicotómicos (podía ser la oligarquía *versus* el pueblo, los comerciantes y latifundistas *versus* lo chacareros y peones) y un "después", que se anclaba cuando la institución lograba canalizar los reclamos sociales o políticos del sector al que pretendía representar. En ese momento final se consumaba y fundía la doble pertenencia identitaria, desaparecían las miserias y los enfrentamientos, reinaba por fin la armonía y se mostraba asociado al progreso.

Cinematografía Max Glücksmann, por su parte, tuvo una producción más diversificada. Su negocio abarcó –además de noticieros e institucionales– el campo de la fotografía, la producción de filmes de ficción y sobre todo su obra de mayor alcance empresarial involucrada en la exhibición y distribución con más de setenta salas en todo el país y sucursales en América Latina, Estados Unidos y Europa. Su cámara "acompañó" los sucesos mostrándolos como si fuera "un espectador más", evitando dejar marcas de autor. Pero la ubicación de la cámara, su prosa, la selección de determinados personajes, objetos y lugares, y la omisión de otros, dejaron rastros de un propósito imposible, puesto que nadie ha podido ni podrá documentar la realidad sin adoptar un punto de vista. Detrás de estas pequeñas huellas se deducen algunos compromisos, por ejemplo en el filme que documenta paso a paso los sucesos del golpe de 1930. En sus filmes predominó la organización de un relato cronológico, desprovisto de imágenes de archivo, casi sin montaje y sin primeros planos, con una retórica simple, aparentemente no comprometida y poco elaborada. En los 20 mantuvo muchas de las formas representativas y narrativas de sus "vistas" de comienzos de siglo. La "realidad" debía mostrarse en la pantalla como una "ventana abierta al mundo".

La filmografía de ambas productoras mostró un abismo desde el punto de vista estético; sin embargo, y a pesar de algunas diferencias, hubo menos distancia en el plano ideológico. Ambas construyeron discursos a requerimiento de una clientela que se movía en una franja amplia cuyos mensajes oscilaban entre el yrigoyenismo y el antiyrigoyenismo conservador, el patriotismo y la promoción de los capitales extranjeros, y evitaron mostrar aspectos no deseados de la modernidad, como los conflictos sociales, la miseria, los espacios sucios o vergonzantes de las ciudades.

Tenían en un común una fuerte adhesión a los valores del mundo moderno que en esos tiempos se imponían aceleradamente, sepultando un universo tradicional en menos de una generación, y sin embargo no mostraron nostalgia por aquello que se iba. A diferencia de lo ocurrido con el cine de ficción, que absorbió elementos residuales del criollismo y de lo tradicional (aunque la mayoría de las veces en soporte moderno), el cine documental adhirió con muy pocas tensiones y casi sin mediaciones a los valores de este mundo moderno y progresista que iba imponiéndose. La ciudad, la máquina, la electricidad, los trenes, fueron imágenes veneradas en su filmografía. Las razones de esta distinción pueden explicarse a partir de la diferente materia prima con la que cada género trabaja. El cine de ficción y los primeros largometrajes argentinos realizados en esta etapa tomaron del relato histórico, del teatro y de la literatura sus temas y personajes, y por tanto quedaron fuertemente influidos por las corrientes y modas que atravesaron los discursos de esos géneros. En cambio, el documental de propaganda, acostumbrado a promocionar novedades, sacó sus imágenes del noticiero cinematográfico, y éste a su vez de la prensa escrita y de la fotografía. Sus temáticas y personajes tuvieron en el mundo "real", en las "actualidades", en lo que acababa de salir, un fuerte punto de referencia, por eso no mostraron tensiones en su forma de adherir a la modernidad.

El crac de 1929, el golpe de 1930 y el cambio de código tecnológico asestaron un duro golpe a estos grupos cinematográficos. La naciente industria de posguerra se resintió al comenzar la década, los capitales fluyeron hacia plazas más seguras y, si bien la competencia no desapareció, disminuyó la necesidad de hacer publicidad para ganar nuevos espacios. Sumado a esto, el clima de persecución política, de proscripciones y fraude "patriótico" y el nuevo dispositivo de censura uriburista, disminuyeron las posibilidades reales de participación, y así fue decayendo el interés por promocionar la participación política, la negociación institucional como vía para la resolución de demandas y reclamos sociales o el progreso empresarial industrial o comercial.

Una época se iba y con ella llegaba el ocaso primero de Cinematografía Valle y unos años después de Cinematografía Max Glücksmann. Ambas habían construido ideológica y estéticamente verdaderos ensayos sobre la sociedad de los 20. Con formas poéticas y abiertamente comprometidas la primera, o aparentando mostrar la realidad tal como era la segunda, ambas promocionaron la idea de una sociedad armónica, disciplinada, progresista y conservadora a la vez.

APÉNDICE DOCUMENTAL



Programa de Cinematografía Max Glücksmann de la década de 1930.
(Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken")

I. Catálogo de notas, noticieros y documentales relevados en el Archivo General de la Nación[1]

Período 1900-1935
Siglas usadas en la catalogación:

PA: Pedro Arata
MG: Max Glücksmann
EP: Eugenio Py
AP: Arata-Pardo Producciones
FV: Federico Valle
CA: Castellaneta Amadeo
AA: Andi Producciones
AF : Alonso Film
S/a: sin autor
S/l: sin legajo

(Año, autor, legajo, título)

1900

EP o **PA**. Leg. Nº 36. *Arribo del Presidente de los Estados Unidos del Brasil, Dr. Manuel F. de Campos Salles al puerto de Buenos Aires*, 25 de octubre de 1900 (abrazo de Campos Salles con Julio Argentino Roca ante la mirada de Bartolomé Mitre).

MG. *La operación del doctor Posadas* (película incluida en un filme sobre la historia del cine realizado por el gobierno de la ciudad). Sin catalogar.

1. Relevado por alumnos y docentes de la cátedra de Fortunato Mallimaci, Historia Social Argentina, Facultad de Ciencias Sociales, UBACyT, 1998.

1901

MG. Leg. N° 36. *El presidente de la Nación Victorino de la Plaza llega al Palacio del Congreso para proceder a inaugurar un nuevo período legislativo*, 16 mm.

MG. Leg. N° 36. *El general Mitre visita las instalaciones del nuevo edificio del Museo Histórico Nacional emplazado en Parque Lezama*, 5 de noviembre de 1901 (José Uriburu, Guillermo Udaondo, M. Carranza. Saludan a la cámara sacándose el sombrero).

1908

MG. Leg. N° 309. Mar del Plata, *Reunión hípica en el hipódromo*

1909

MG. Leg. N° 242. *Fiestas patrias en La Plata*

MG. Leg. N° 244. *Salvataje de un suicida*

1910

MG. Leg. N° 29. *Desfile de carrozas del Centenario*

MG. Leg. N° 157. *Enlace Moreno Bunge-Pando Carabassa*, celebrado en la basílica Nuestra Señora de la Merced.

1911

MG. Leg. N° 255. *Regatas universitarias*

MG. Leg. N° 248. *Capitán Finisterre*

MG. Leg. N° 290. *Hospital Francés y Sociedad Rural*. Se conmemora el aniversario toma de La Bastilla, 14 de julio de 1911.

MG. Leg. N° 254. *Inauguración hospital para contagiosas*

MG. Leg. N° 51. *Concurso interprovincial, doma de potros*

MG. Leg. N° 262, *Fiesta del árbol* (filmado en Cabildo y Arias)

MG. Leg. N° 277. *Reunión en Hipódromo argentino gran premio Jockey Club*

MG. Leg. N° 304. *Baile "El pericón nacional"*

MG. Leg. N° 254. *Ferrocarril Meridional 5ª inauguración primera sección*

1912

MG. Leg. N° 319. *Centenario del decreto de inmigración*

MG. Leg. N° 36. *Presidente R. Sáenz Peña asiste a la revista naval de unidades de guerra*

MG. Leg. N° 256. *Monumento a Washington*, 14 de diciembre de 1912 en Palermo.

MG. Leg. N° 291. *Fiestas patrias en Montevideo*

MG. Leg. N° 262. *Fiesta del árbol en quinta Olivera*

MG. Leg. Nº 256. *Iglesia Santo Domingo, homenaje al general Belgrano*

MG. Leg. Nº 309. *Mar del Plata, inauguración capilla Stella Maris*

MG. Leg. Nº 256. *Centenario batalla de Tucumán*

MG. Leg. Nº 242. *Monumento al general San Martín, Chascomús*

MG. Leg. Nº 36. *Presidente R. Sáenz Peña visita Tucumán por 96º aniversario*, 9 de julio de 1912.

MG. Leg. Nº 262. *Pabellón Mendoza. Fiesta del árbol*

MG. Leg. Nº 256. *Monumento general San Martín*

1913

MG. Leg. Nº 254. *Inauguración mercado municipal*

MG. Leg. Nº 309. *Mar del Plata, niños realizan demostraciones gimnásticas*

MG. Leg. Nº 79. *Diversas prácticas, vuelo en El Palomar*

MG. Leg. Nº 262. *Bodas de oro, fundadores Colegio San José*

MG. Leg. Nº 254. *Sepelio de fray Modesto Becco*

MG. Leg. Nº 36. *Coronel Teodoro Roosevelt visita la guarnición militar Campo de Mayo*

MG. Leg. Nº 253. *Regatas internacionales, río Luján, Tigre*

MG. Leg. Nº 319. *Reparto de ropa a niños pobres en Tigre*

MG. Leg. Nº 305. *Fiesta infantil, Talar de Pacheco*

MG. Leg. Nº 319. *Reparto plato de sopa, Villa Industriales, Lanús*

MG. Leg. Nº 254. *Inauguración asilo de ancianos*

MG. Leg. Nº 305. *Fiesta infantil, Talar de Pacheco*

MG. Leg. Nº 305. *Cacería del zorro en el Talar de Pacheco*

1914

MG. Leg. Nº 309. *Mar del Plata, Golf Club*

MG. Leg. Nº 1185. *Transmisión de mando presidente Sáenz Peña y Apertura del Congreso*

MG. Leg. Nº 320. *Pasaje del buque Capitán Trafalgar*

MG. Leg. Nº 294. *Traslado y sepelio de Newbery*

MG. Leg. Nº 252. *Sepelio del coronel Gramajo*

MG. Leg. Nº 320. *Príncipe de Prusia*, 20 de marzo de 1914.

MG. Leg. Nº 280. *Liga Argentina contra la Tuberculosis. Día de la flor*

1915

MG. Leg. Nº 290. *Integrantes de la Misión Baudin visitan el Hospital Francés*, 21 de mayo de 1915.

MG. Leg. Nº 290. *Fiesta colectiva francesa, Hospital Francés*

MG. Leg. Nº 319. *Nuestra Señora del Carmen, procesión*

MG. Leg. Nº 301. *Palermo doma*
MG. Leg. Nº 301. *Liga tuberculosis, día de la flor*
MG. Leg. Nº 319. *Aniversario 45º del Colegio Militar*
MG. Leg. Nº 301. *Homenaje a Luis Huergo*
MG. Leg. Nº 301. *Fútbol, estudiantes porteños*
MG. Leg. Nº 301. *Paseos Palermo matinal*
MG. Leg. Nº 301. *Regimiento 1 El Tigre*
MG. Leg. Nº 301. *Fútbol porteño, Huracán*
MG. Leg. Nº 301. *Club Atlético Porteño, inauguración Field*
MG. Leg. Nº 301. *Estadio de Palermo, exhibición de doma de fieras*

1916

MG. Leg. Nº 36. *El 9 de julio de 1916* (R.S. Peña y V. de la Plaza asisten a la revista de la escuadra naval argentina).

MG. Leg. Nº 262. *Santo Domingo procesión a iglesia San Ignacio, salida de misa*

MG. Leg. 282. *Franz Brown*. (En serie "Argentina del siglo", película sonora *El último clown*, diecinueve minutos de toma de imágenes del payaso famoso de la época que filmó Max Glücksmann.)

MG. Leg. Nº 262. *Asociación asistencia a domicilio a enfermos pobres*

1917

AP. Leg. Nº 1455. Sin título.

MG. Leg. Nº 309. *Semana en Mar del Plata. Torneo golf en Mar del Plata*

1919

MG. Leg. Nº 79. *Manifestación popular en honor de la misión aeronáutica italiana*, 9 de agosto de 1919.

MG. Leg. Nº 290. *Patronato de la infancia. Visita a escuela agrícola de Claypole, provincia de Buenos Aires*, 29 de noviembre de 1919.

1920

MG. Leg. Nº 298. *Celebración del 25 de mayo del presidente Yrigoyen desde los balcones. Desfile escolar*

MG. Leg. Nº 255. *Paseo por el rosedal*
MG. Leg. Nº 286. *Crucero Uruguay*
MG. Leg. Nº 284. *Homenaje del Uruguay a Rodó*
FV. Leg. Nº 1586. *Córdoba y Alta Gracia*

1922

MG. Leg. Nº 309. *Mar del plata, temporal*
MG. Leg. Nº 303. *Presidente electo doctor Marcelo T. de Alvear*

AP. Leg. Nº 1568. *Policía de la Capital, cuerpo de bomberos y otros asuntos*

AP. Leg. Nº 1568. *Edificio departamento central de policía*. Desfile de 10 mil policías por Av. Alvear, policía Montaña, cuerpo de bomberos, Alvear, Martínez de Hoz, Le Breton.

FV. (no hay copia en AGN) *En pos de la tierra*, 1922 (se sugiere en este libro que fue realizado por Valle. En biblioteca de la Federación Agraria Argentina. Copia en Filmoteca cátedra de Mallimaci, Historia Social Argentina, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires).

1923

MG. Leg. Nº 286. *Homenaje a Zeballos*. Sepelio de Estanislao Zeballos.

MG. Leg. Nº 242. *Celebración del 25 de mayo de 1923*

FV. Leg. Nº 1590. *Ciudad de Buenos Aires*. 1923. General Motors

1924

MG. Leg. Nº 303. *Celebración del 25 de mayo. Presidente M.T. de Alvear*

MG. Leg. Nº 277. *Turf, premios Jockey Club*

MG. Leg. Nº 291. *Jura bandera en Campo de Mayo*

FV. Leg. Nº 1439. *Exposición de la industria argentina*. Organizado por la Unión Industrial en la Sociedad Rural Argentina.

FV. Leg. Nº 1590. *Distintas actividades de la ciudad de Buenos Aires*

FV . Leg. Nº 159. *La pampa*

1925

MG. Leg. Nº 303. *Inauguración de una antena. Entrega oficial en Monumento a los Españoles*

MG. Leg. Nº 274. *Manifestación mitin proabolición de la ley 11.289 de jubilaciones*

MG. Leg. Nº 254. *Aniversario de la toma de La Bastilla*

MG. Leg. Nº 266. *Clásico Turf Pueyrredón*

MG. Leg. Nº 274. *Huelga portuaria*, 4 de junio de 1925.

1926

MG. Leg. Nº 294. *Hidroavión tripulado por Duggam Olivero*

MG. Leg. Nº 279. *Monumento al general Dorrego*

MG. Leg. Nº 279. *El presidente M.T. de Alvear inaugura el monumento al general Carlos María de Alvear*

MG. Leg. Nº 303. *Homenaje al general Alvear*

MG. Leg. Nº 285. *Rememoración del centenario de la presidencia de Rivadavia*

MG. Leg. Nº 303. *Inauguración obras Costanera Norte. Colocación piedra fundamental del Concejo Deliberante, asiste el presidente Alvear*

MG. Leg. Nº 306. *Revista militar 9 de Julio*

MG. Leg. Nº 275. *9 de Julio de 1926*

1927

MG. Leg. Nº 299. *Vuelo París-Buenos Aires*

MG. Leg. Nº 279. *Monumento al general Mitre*, inauguración.

MG. Leg. Nº 303. *Festejos semana de mayo*, almuerzo Pabellón de las Rosas.

MG. Leg. Nº 275. *Delegaciones 9 de Julio*

MG. Leg. Nº 276. *Celebraciones del 9 de Julio*, tedeum presidente Alvear.

MG. Leg. Nº 255. *Buque escuela chileno*

MG. leg. Nº 313. *Almuerzo cadetes extranjeros*

MG. Leg. Nº 303. *Misiones militares, 9 de Julio. Funeral cadetes chilenos, homenaje a Mitre*, almuerzo Pabellón de las Rosas, Alvear.

1928

FV. Leg. Nº 1111. *La obra del gobierno radical. 1928*

MG. Leg. Nº 272. *Deportes fútbol entre argentinos y peruanos*

MG. Leg. Nº 268. *Fútbol. Llegan de Rosario restos prócer Vicente Echeverría. Exhibe alhajas la actriz Laura Hernández*

MG. Leg. Nº 269. *Inauguración pabellón Hospital Israelita*

MG. Leg. Nº 270. *Inauguración plaza 12 de Octubre*

MG. Leg. Nº 268. *Enlace Brown Grondona-Martín Pereyra Iraola*

1929

(S/a). Leg. Nº 302. *Llegada del avión "Jesús del gran poder", Homenaje a Huergo*

FV. Leg. Nº 1595. *Por tierras argentinas*, Ministerio de Relaciones Exteriores. Regalo al príncipe del Piamonte. Duración 78 minutos. Obras de cada provincia.

1930

MG. Leg. Nº 260. *Sucesos del 6 de septiembre de 1930*

MG. Leg. Nº 260. *El general Uriburu llega a Rosario*. En la estación, en la Policía, en el Hipódromo.

FV. Leg. Nº 1584. *Revolución del 6 de septiembre de 1930*

FV. Leg. Nº 50. *Correos y Telégrafos, 1930*

FV. (s/legajo). *Declaración de ministros del Gobierno Provisional revolucionario del 30*

1931

MG. Leg. Nº 261. *El Partido Socialista Argentino, su organización*

FV. Leg. Nº 1584. *Declaraciones de ministros del gobierno provisional revolucionario del 30*. Octavio Pico, Horacio Béccar Varela, Agustín P. Justo, jefe de Policía Ricardo Hermelo, desfile del colegio militar, naval, muchedumbre en Plaza de mayo, escudo nacional con lamparitas eléctricas.

FV. (s/legajo). *Proclamación candidatura Lisandro de la Torre-Repetto*, Alianza Demócrata Socialista.

1932

S/a. Leg. Nº 313. *Piedra fundamental, San Nicola di Bari*

MG. Leg. Nº 259. *Transmisión del mando Uriburu-Justo*

MG. Leg. 285. *Hazaña de Vito Dumas*

1934

FV. Leg. Nº 1180. *Congreso Eucarístico Internacional*, 14 de octubre de 1934 (imágenes sin editar)

1935

MG. Leg. Nº 290. *Congreso Eucarístico*

MG. Leg. Nº 321. *Viaje por el Bermejo*

MG. Leg. Nº 270. *Paseos por Palermo*

MG. Leg. Nº 270. *Cuartel de bomberos*

MG. Leg. Nº 274. *Comunidad italiana celebra boda príncipe Humberto*

MG. Leg. Nº 274. *Misa en basílica La Merced*

MG. Leg. Nº 274. *Huelga del personal portuario*

MG. Leg. Nº 274. *Misa en La Merced*

MG. Leg. Nº 274. *Aviador en Palomar*

MG. Leg. Nº 317. *Escenas de Francia e Irlanda*

MG. Leg. Nº 291. *Inauguración camino*

MG. Leg. Nº 1200. *Max Glücksmann en compañía de sus invitados*

MG. Leg. Nº 245. *Iglesia San Nicolás de Bari*

MG. Leg. Nº 248. *Entrega de despachos a pilotos*

MG. Leg. Nº 277. *Inauguración Hipódromo San Isidro*

MG. Leg. Nº 245. *Fragata escuela* (ilegible)

MG. Leg. Nº 245. *Campeonato de polo*

MG. Leg. Nº 254. *Justo en la Bolsa de Cereales*

MG. Leg. Nº 254. *Colonia Olivera*

MG. Leg. Nº 248. *Monseñor D'Andrea bendice las aguas del club San Isidro*

MG. Leg. Nº 245. *Traslado de los restos de O'Brien*

MG. Leg. N° 245. *Justo visita la fragata Sarmiento*
MG. Leg. N° 254. *Club GEBA*

Films documentales con catalogación incompleta

AA. Leg. N° 164. *Vidas argentinas*, escenas de navegación y vistas del sur, Tierra del Fuego, cargando petróleo, bandera nacional.

FV. S/legajo. documentales sobre beneficencia realizados por la Sociedad de Beneficencia de la Capital. Hospital Rivadavia. Maternidad. Instituto para Conferencias. Central de Costureras. Hospital Riglos. Despacho del señor presidente. Desfiles y prácticas deportivas. Asilo de Alienadas. Sa Mission et ses œuvres. Hospital Oftalmológico. Asilo de Ancianas. Hospital Vicente López. Sociedad de Beneficencia. Su misión y su obra (entre 1920-1930).

FV. Leg. N° 1439-1586. *Ciudad de Bolívar* y *La ciudad de 9 de Julio* (entre 1920 y 1930).

FV. En tambor N° 18 hay un filme de Valle s/legajo, sin nombre (entre 1920 y 1930).

AF. Leg. N ° 1566. *Cardenal Copello*

AP. Leg. N° 1594. *Sociedad Rural Argentina*

AP. Leg. N° 1594. *Cuadro comparativo importaciones realizadas por la Argentina período 1913-1925. Ministros, estancieros rurales, M.T. de Alvear y su esposa Regina, Agustín P. Justo, Domeq García. Aspecto desfiles vacunos*

FV. Leg. N° 1581. *Del Atlántico a los Andes. Territorio del Río Negro, Viedma, procesión, iglesia, casa de gobierno*, duran treinta minutos. Propaganda del territorio de Río Negro (entre 1920 y 1930).

FV. Leg. N° 1581. *Lobería en Bermejo, De Viedma a San Antonio, Punto inicial de los ferrocarriles Patagonia, Mata Negra, viajeros en auto, estancias lanares argentinas, obras paisajes, escuela de agricultura, etc. paisajes del sur* (entre 1920 y 1930).

FV. (s/legajo). *La Argentina*, 15 de febrero de 1925. Estrenada en el salón de fiestas del diario *La Prensa* con la presencia de la elite y del embajador británico, fue rodada para ofrendarla al príncipe de Gales (entre 1920 y 1930).

FV. (s/legajo). *Inauguración del subte "B"* (catalogada como de Max Glücksmann, tiene algunos fotogramas con el sello de Max Glücksmann al pie) (entre 1920 y 1939).

II. Índice de películas de Cinematografía Valle[1]

1) Patrocinante estatal

Título	Patrocinante	Finalidad tema
Contribución al problema de la vialidad argentina	Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico	Promoción de las comunicaciones turísticas
La California argentina	Ídem	Ídem
Puerto Galván e Ingeniero White	Ídem	Ídem
Yacanto, paraíso serrano cordobés	Ídem	Ídem
El cáñamo en Junín	Ídem	Ídem
Uvas de mesa de exportación	Ídem	Ídem
Fruta seca cuyana	Ídem	Ídem
La papa de regadío. Tunuyán	Ídem	Ídem
Las canteras de Bizcay	Ídem	Ídem
Córdoba, siempre de temporada	Ferrocarril Central Argentino	Promoción de las comunicaciones
Alta Gracia y Sierras Hotel		Turismo
Usinas ferroviarias de Pérez		
El Nilo argentino	Ferrocarril del Sud	Promoción de las comunicaciones
Bellezas andinas	Trasandino del Norte	Ídem
Hacia el Pacífico por Huaytiquina	Ídem	Unidad territorial
Los talleres ferroviarios de Tafí Viejo	Ídem	Turismo
El norte argentino a través de los rieles del Estado	Ídem	Turismo
Primera gira oficial de turismo a Nahuel Huapi	Ídem	Proselitismo gubernamental

[1] Se trata de 337 títulos recopilados por Miguel Á. Dubini en el libro de Di Núbila (1996: 171-177). Se realizó un reordenamiento basado en el patrocinante.

La minería en la montaña	Ídem	Promoción del desarrollo minero
La institución cooperativa del personal de los ferrocarriles	Ídem	Promoción de la identidad nacional
La minería en la montaña	Ídem	Ídem
El cablecarril en Chilecito	Ídem	Ídem
Samay-Huasi, Famatina, el padre de la montaña	Ídem	Ídem
Salta de la tradición y del recuerdo. De Lerma a Los Cobres	Ídem	Promoción de las provincias
Mensaje de la asunción del mando por el ingeniero José G. Sorthei	Gobierno de Tucumán	Asunción y obra de gobierno
Inauguración del Ingenio Marapa	Ídem	Obra de gobierno
Transmisión del mando gubernativo Roca-Cárcano	Gobierno de Córdoba	Transmisión de mando
Asunción del mando por el doctor Alberto Arancibia Rodríguez	Gobierno de San Luis	Ídem
Irrigación puntana	Ídem	Promoción de obra de gobierno
Villa Mercedes	Ídem	Ídem
Industrias y riquezas naturales de San Luis	Ídem	Ídem
Geografía económica, física y política de San Luis	Ídem	Ídem
San Luis agrícola-ganadero	Ídem	Ídem
El doctor José Luis Cantilo asume el mando de la provincia	Gobierno de Buenos Aires	Asunción del mando
Transmisión del mando gubernativo Rincón-Dávila San Román	Gobierno de La Rioja	Ídem
Malos caminos, miseria, buenos caminos, progreso	Gobierno de Buenos Aires	Promoción de las comunicaciones

La gran canasta de pan del mundo	Gobierno de Santa Fe	Promoción agrícola e industrial de la provincia
Geografía económica, física y política de Santa Fe	Ídem	Promoción del Estado
Puertos cerealistas santafecinos de exportación	Ídem	Ídem
Potencialidad industrial de Santa Fe	Ídem	Ídem
Coronación de la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe	Ídem	Identidad religiosa
Por tierras de tradición y de belleza	Gobierno de Jujuy	Promoción de la provincia
De Perico a la Quiaca y de Perico a Embarcación	Ídem	Ídem
Film oficial de la provincia de San Juan. Gobierno del doctor Cantoni	Gobierno de Cantoni, San Juan	Promoción política del Estado
La ciudad capital, San Juan	Ídem	Ídem
Instrucción pública sanjuanina	Ídem	Promoción de la educación del Estado
Asistencia social. Establecimientos sanitarios	Ídem	Promoción de la salud del Estado
Colonización, agricultura. Los cinco valles. Viveros	Ídem	Promoción de la agricultura del Estado
Por los huertos sanjuaninos	Ídem	Ídem
Fuentes naturales de riqueza sanjuanina	Ídem	Promoción provincial
Hacia Jáchal	Ídem	Promoción del turismo
Viticultura de la bodega del Estado	Ídem	Promoción de la economía
Ganadería de los valles andinos	Ídem	Ídem
Vialidad en San Juan	Ídem	Promoción de las comunicaciones

Cárcel del Marquesado y Asilo El Buen Pastor	Ídem	Promoción estatal
Calingasta, manzanares y sidra	Ídem	Promoción económica
Geografía física, económica y política de Mendoza	Gobierno de Mendoza	Promoción de la provincia y política estatal del lencinismo
Por las sendas de Uspallata	Ídem	Ídem
Del Inca a la cumbre de los Andes	Ídem	Promoción del turismo
Turismo andino	Ídem	Ídem
Cómo se gobiernan los pueblos	Ídem	Propaganda política
Los beneficios del riego	Ídem	Ídem
El trabajo, fuente de riqueza colectiva	Ídem	Ídem
Leyes sociales de Mendoza	Ídem	Promoción de políticas sociales del lencinismo
Vías de comunicación mendocina	Ídem	Promoción de las comunicaciones
Obras públicas de la República Argentina	Ministerio de Obras Públicas de la Nación	Promoción de obras de infraestructura
La irrigación del Alto Valle de Río Negro	Ídem	Ídem
Puertos y ríos navegables argentinos	Ídem	Comunicaciones fluviales
El Puerto Nuevo de la capital (en construcción)	Ídem	Puertos
El gran puerto marítimo de Mar del Plata	Ídem	Ídem
Los grandes embalses y compartidores de las aguas de los ríos San Juan, Mendoza, Tunuyán, Diamante y Atuel	Ídem	Embalses
Vialidad Nacional	Ídem	Comunicaciones viales

Nociones útiles de la República Argentina	Ministerio de Agricultura de la Nación (supervisión de Rodolfo Medina)	Promoción de obras
La Argentina	Supervisión de Julio C. Urien	Ídem
La pesca en alta mar	Ministerio de Agricultura de la Nación	Promoción de la pesca
Escuelas agrícolas	Ídem	Promoción de la educación
Escuela Naval Militar de Río Santiago	Ministerio de Marina	Promoción de la educación militar
Colegio Militar	Ministerio de Guerra	Ídem
Aguas corrientes, desagües pluviales y servicios sanitarios de la ciudad de Buenos Aires	Obras Sanitarias de la Nación	Promoción de obras públicas
Educar es crear	Consejo Nacional de Educación	Difusión, instrucciones, prescripciones
Los predecesores	Ídem	Ídem
El maestro y la ley	Ídem	Ídem
La educación y la familia	Ídem	Escuela y familia
Educar organizando	Ídem	Educación
El niño en la escuela argentina	Ídem	Ídem
La escuela y la patria	Ídem	Ídem
El maestro y el hombre	Ídem	Ídem
La cruzada educadora	Ídem	Ídem
Edificación escolar	Ídem	Ídem
Los frutos de la ley de educación común	Ídem	Ídem
Un año de reparación institucional en la educación común	Ídem	Ídem
Campaña contra el analfabetismo en Santa Fe	Ídem	Campañas públicas

Baluartes de la patria. Escuelas de frontera	Ídem	Ídem
El cuerpo odontológico escolar	Ídem	Salud escolar
Colonia de vacaciones Carhué	Ídem	Educación
Colonia de vacaciones Mina Clavero	Ídem	Ídem
Crisol de la patria. Escuelas de nuevo tipo	Ídem	Ídem
El sol de Mayo. Fiesta patriótica escolar	Ídem	Fiestas patrias
En el solar de la Independencia	Ídem	Ídem
La vida del río	Ídem	Instructivo
El derecho de los débiles. Cantinas escolares	Ídem	Instructivo
Mar del Plata, ciudad del reposo y de la alegría	Municipalidad de Mar del Plata	Promoción del turismo
Bahía Blanca cumple cien años	Municipalidad de Bahía Blanca	Promoción de la ciudad
Baluarte de la raza	Lucha antitu-berculosa de la Municipalidad de Buenos Aires	Promoción de la salud
Ediles brasileños, uruguayos, chilenos y paraguayos visitan Buenos Aires	Concejo Deliberante de la Capital Federal	Promoción y difusión de obras municipales
Primeras exposiciones de artes aplicadas e industriales (Zaragnini)	Ídem	Ídem
Los servicios hospitalarios de Buenos Aires	Ídem	Ídem
El Instituto Nacional de Sordomudos	Ministerio de Justicia e Instrucción Pública	Promoción del bienestar y la seguridad
La obra científica del doctor Dessy en el Instituto Biológico Argentino en Florencio Varela	Instituto de Biología Argentina	Promoción científica

La Argentina (obsequio de la Nación S.A.R., el príncipe de Gales)	Ministerio de Relaciones Exteriores	Promoción del país en el exterior
El príncipe del Piamonte en la Argentina	Ídem	Promoción exterior
El Congreso Nacional argentino	Cámara de Diputados de la Nación	Promoción y difusión de instituciones republicanas
La República Oriental del Uruguay	Banco de Seguros del Estado (Uruguay)	Promoción de países latinoamericanos
El jardín de las hespérides	Comisión Regional de la Gobernación de Misiones	Promoción institucional
Instituto Nacional de Menores	Ministerio de Justicia e Instrucción Pública	Educación
La Facultad de Agronomía y Veterinaria	Decano de Agronomía y Veterinaria	Promoción de la universidad pública, agronomía
Por el norte argentino	YPF	Promoción turística regional. Educación
En la región de los hielos eternos	Ídem	Ídem
Córdoba y sus sierras	Ídem	Ídem
El paraíso ignorado: Nahuel Huapi	Ídem	Ídem
Por tierras cuyanas	Ídem	Ídem
¿Indios en la Argentina?	Ídem	Ídem
La pampa generosa	Ídem	Ídem
Hacia el Iguazú	Ídem	Ídem
En la tierra de los bravos	Ídem	Ídem
Buenos Aires, la magnífica	Ídem	Ídem
Bellezas y riquezas por doquier	Ídem	Ídem

2) Patrocinante empresarial

Título	Patrocinante	Finalidad tema
Patria argentina	Saint Hermanos	Promoción identidad nacional y empresarial
Viajes de pacificación del doctor Carlés a la Patagonia	Leach's Argentine Estates	Ídem
El aliento de una nación	Centro Azucarero Nacional	Ídem
El azúcar	Ingenio Mercedes	Ídem
Ingenio Concepción	Adolfo Guzmán	Ídem
La Esperanza, Calilegua y el yuto	Leach's Argentine Estates	Ídem
San Martín del Tabacal	Patrón Costas, Bercetche y Mosotegui	Ídem
El Bella Vista	M. García Fernández	Promoción empresarial
Pueblos de hoy, ciudades del futuro	Cia. Minera y Metalúrgica S.A.	Promoción de la minería
Las minas Bélgica y Nueva Bélgica	Ídem	Ídem
Pumahuasi	Ídem	Ídem
La explotación del mineral de plomo	Ídem	Ídem
Cromolitografía Canale	Viuda de Canale e Hijos	Promoción de la industria alimentaria
Bizcochos Canale	Ídem	Ídem
Cómo se hace un jamón	Domingo Graziozi e Hijos Ltda.	Promoción industrial, educacional
Bay Biscuits, galletitas y bizcochos	Terrabussi & Cia. Ltda.	Promoción de la industria alimentaria

Salinas, obrajes, estancias Anzoategui	Fortunato Anzoategui & Cia.	Promoción de la industria alimentaria, educacional
La electricidad	CHADE	Promoción progreso tecnológico
Usina eléctrica monumental de Puerto Nuevo	Ídem	Ídem
La electricidad en la industria	Ídem	Ídem
La electricidad en los hogares porteños	Ídem	Ídem
La Samaritana argentina	Agua Saldán (Córdoba)	Promoción comercial
Termas de Cacheuta	S.A. Termas de Cacheuta	Promoción económica y turística
El camino entre Mendoza y Cacheuta	Ídem	Ídem
Un día en Cacheuta	Ídem	Ídem
La Superiora	Bodegas y Viñedos La Superiora	Promoción industrial del vino
¿Sabía usted que la bodega más grande del mundo se halla en Mendoza?	S.A. Bodegas y Viñedos Giol	Ídem
Arizu en todas las mesas	S.A. Bodegas y Viñedos Arizu	Promoción industria del vino
La fabricación de vinos y champagnes Arizu	Ídem	Promoción y desarrollo industrial
Santa Ana	Luis Tirasso	Promoción establecimientos
Viñedos y bodegas Lagorio	Lagorio & Cia. Ltda.	Promoción industrial del vino
Viñedo y Bodegas Copello	Copello, Siboldi & Cia.	Ídem
Manantiales de vida	S.A. Termas de Villavicencio	Promoción industrial

Azúcar de remolacha en San Juan	S.A. La Azucarera de Cuyo	Promoción industrial y social de la industria azucarera
Inauguración del primer ingenio de remolacha en la Argentina	Ídem	Ídem
El frigorífico Anglo	Frigorífico Anglo	Promoción industrial de la carne
El frigorífico Almagro	Castellani, Álvarez & Cia.	Ídem
Hilanderías y tejedurías modernas	Pedro Rial	Promoción industrial
Fabricación de medias Carlitos	Narciso Muñoz	Ídem
El vino no sólo se hace de uva	Domingo Tomba	Ídem
Calera Avellaneda	Calera Avellaneda (Olavarría)	Ídem
Floricultura (educacional)	F. Chauvin	Promoción empresarial
La fabricación del extracto del quebracho	Quebrachales Fusionados S.A.	Promoción industrial del quebracho
La Forestal Argentina en Villa Guillermina	La Forestal S.A.	Ídem
La Forestal Argentina en Villa Ana-Villa Guillermina	Ídem	Ídem
La forestal en Tartagal y Gallaretá	Ídem	Ídem
Los establecimientos Klockner	Estación Klockner S.A.	
El tráfico en Buenos Aires	Cia. de Tranvías Anglo-Argentina	Promoción comunicaciones
La maltería de Conchitas	Maltería Argentina S.A.	Promoción industrial
Una nueva potencia industrial cervecera	Nueva Cervecería Argentina S.A.	Promoción industrial de la cerveza
Cómo se hace la cerveza	Cervería Argentina Quilmes S.A.	Ídem

El espíritu de la cebada (educacional)	Cervecería Argentina Quilmes S.A.	Promoción industrial de la cerveza
Historia del grano de la cebada	Ídem	Ídem
La Cervecería Argentina en Quilmes	Ídem	Ídem
Cómo se hace el papel (educacional)	Cia. Fabril Financiera	Promoción industrial, educacional
La estearina	Ídem	Pápel, fósforo, algodón, aceite, pabilo
El fósforo	Ídem	Promoción industrial
El algodón	Ídem	Ídem
El aceite de algodón	Ídem	Ídem
El pavillo	Ídem	Ídem
Industria gráfica y heliográfica	Ídem	Industria gráfica y heliográfica
La cría del pura sangre en Chapadmalal	M.A. Martínez de Hoz	Promoción ganadería, educacional
La leche Tatay	S.A. Tatay	Promoción industria de la leche, educacional
La cría del Shorton Santa Juana	Lus Duhau	Promoción ganadería, educacional
Establecimientos ganaderos modelo	Ustariz & Cia.	Promoción ganadería, educacional
La pampa y el gaucho	Cia. Nobleza de Tabacos	Promoción industrial del tabaco, educacional
Gauchos y cowboys	Ídem	Tradicional
La montaña y la selva	Ídem	Promoción industrial
El alma del tabaco	Ídem	Ídem
Cristalerías Rigolleau	G. Fourvel Rigolleau	Ídem

Una nueva potencial industrial cervecera	Nueva Cervecería Argentina S.A.	Ídem
De viejo y rico linaje	Benegas Hnos. Ltda.	Ídem
No pida vino, pida Trapiche	Ídem	Ídem
Ñanduty, la más cara de las yerbas	Mackinnon & Coelho Ltda.	Promoción industrial de la yerba, educacional
La casa de expósitos	Cia. de Colonización El Dorado. Sociedad de Beneficencia de Buenos Aires	Promoción de la salud
La casa de huérfanos	Ídem	Ídem
Asilo de huérfanos. Asilo de alienados	Ídem	Ídem
Asilo y preventorio Manuel Roca	Ídem	Ídem
Hospital de Niños	Ídem	Ídem
Hospital Nacional de Alienados	Ídem	Ídem
Hospital Nacional Rivadavia	Ídem	Ídem
Instituto de Maternidad	Ídem	Ídem
Instituto de Asistencia Infantil Lasala y Riglos	Ídem	Ídem
Instituto de Odontología	Ídem	Ídem
Instituto J.M. Pizarro y Monje	Ídem	Ídem
El hogar de señoritas	Ídem	Ídem
Distribución de premios a la virtud en el Teatro Colón	Ídem	Ídem
El Nilo argentino	Ferrocarril del Sud	Promoción comunicaciones
De Norte a Sur (educacional)	Cia. Nobleza de Tabacos	Promoción industrial y nacional
El formio del delta argentino	Isleños S.A.	Promoción económica
Estancias entrerrianas. San Pedro	Familia Campos Urquiza	Promoción industrial ganadera

Concepción del Uruguay	Luis M. Campos Urquiza	Promoción institucional
En el corazón de la selva argentina	Cia. Industrial de Maderas	Promoción industria de la madera
Los deportes en la Argentina (educacional)	General Motors Argentina	Promoción del deporte comercial
El deporte mecánico en la Argentina	Ídem	Educacional, turismo y carretera
Aspectos viales de la República Argentina	Ídem	Educacional, turismo y carretera
Conozcamos nuestra patria	Ídem	Promoción comercial, educacional
Haciendo patria	Ídem	Ídem
Cómo se arma un Chevrolet	Ídem	Ídem
El turismo en la Argentina	Ídem	Ídem
Buenos Aires monumental	Ídem	Ídem
La vida en las provincias argentinas	Ídem	Ídem
Las 500 millas en el circuito de Esperanza	Ídem	Ídem
Las 500 millas de Rafaela	Ídem	Promoción comercial
El Salón del Automóvil	Automóvil Club Argentino	Ídem
El alto Paraná de Corrientes al Iguazú	Compañía Argentina de Navegación Mihanovich Ltda.	Promoción de la industria naviera, comunicaciones fluviales
La flota fluvial más importante de Sud América	Ídem	Ídem
En los astilleros de Dock Sud	Ídem	Ídem
El 43 en su XXV aniversario	Piccardo & Cia. Ltda.	Promoción industrial del tabaco
La dulzura de vivir	Confitería París	Promoción comercial
La Argentina industrial	Bagley & Cia. Ltda.	Promoción industrial, educacional
La Argentina del sport	Ídem	Ídem

La Argentina del progreso	Ídem	Ídem
En la Suiza argentina: Ascochinga	Carlos y Alejandro Argüello	Promoción turística
Avicultura argentina	Criadero M. Espel	Promoción industrial avícola
El camino Liniers-Luján	Empresa Constructora Ingeniero Barberis	Promoción de las comunicaciones
De piedra caliza cordobesa (cemento en Dumesnil)	J.M. Minetti y Cía.	Promoción de la industria de la construcción
De piedra es. (Fabricación del cemento Portland en Sierras Bayas)	Compañía Argentina de Cemento San Martín	Promoción de la industria de la construcción
Calera Avellaneda. Olavarría	Calera Avellaneda (Olavarría)	Promoción de la industria de la construcción
La pavimentación, factor de progreso	Luis Bozzini Hijo y Cia. Ltda.	Promoción de las comunicaciones viales
El tropical de Gath & Chaves	Campomar y Soulas	Promoción empresarial
Construcción de la superusina CHADE	GEOPE	Ídem
La mayor del mundo	Farmacia Franco Inglesa	Promoción comercial
Cómo se hace un jabón Radical (educacional)	Juan Guereño	Promoción industrial, educacional
Floricultura	F. Chauvin	Promoción de la floricultura, educacional
Montaje de locomotoras Baldwin en Tafí Viejo	Baldwin Locomotive Work	Promoción de las comunicaciones ferroviarias
Obras eléctricas y mecánicas del Correo Central y de los mataderos y frigorífico municipal	General Electric Co.	Promoción de adelantos tecnológicos y electricidad

De qué está hecho y cómo se hace un neumático Firestone	Firestone de la Argentina S.A.	Promoción de la industria de neumáticos
El general Uriburu inaugura la fábrica Firestone en Llavallol	Firestone de la Argentina S.A.	Promoción de la industria de neumáticos
Máquinas agrícolas construidas en el país	Juan Istilart & Cia.	Promoción de la industria de maquinaria agrícola
Cerámicos, mosaicos, sanitarios	Cattáneo e Hijos	Promoción de la industria de la construcción
Ojalá que sea La Hoja	Martín & Cia. Ltda.	Promoción de la industria yerbatera
Yerbales, zafra y molienda en los establecimientos de Misiones y Rosario	Ídem	Educacional
El establecimiento yerbatero San José	Pedro Núñez	Promoción de la industria del tabaco
El Instituto Científico Massone	Hijos de P. Massone	Promoción del desarrollo científico
Remolacha azucarera en Río Negro	Lorenzo Raggio Ltda.	Promoción de la industria azucarera
El ingenio San Pablo	Nougués Hnos. Ltda.	Promoción de la industria azucarera
Historia de los ferrocarriles de capital británico en la Argentina	Consorcio de las empresas ferroviarias (Sud, Central Argentino, Oeste, Pacífico, Midland, Rosario a Puerto Belgrano y Central Córdoba)	Promoción de las comunicaciones de capital británico
Influencia del riel británico en el desarrollo de la industria argentina	Ídem	Ídem
El riel británico y la ganadería en la Argentina	Ídem	Ídem

El riel británico coopera en el progreso de la fruta y la vitivinicultura argentina	Ídem	Ídem
Regiones argentinas de turismo servidas por rieles británicos	Ídem	Ídem
El riel británico impulsa el desarrollo de la agricultura argentina	Ídem	Ídem
Factor de progreso de la industria azucarera del norte argentino es el riel británico	Consejo de Empresarios	Promoción comercial de capitales británicos
El príncipe de Windsor en la Argentina	Ídem	Ídem
La exposición británica en Palermo	Ídem	Ídem

3) Patrocinante institucional

Título	**Patrocinante**	**Finalidad tema**
Festejos del Centenario de Güemes en Salta	Comisión Nacional de Homenaje al general Güemes	Promoción de la identidad nacional, tradición gaucha
Monseñor Espinoza	Unión Popular Católica Argentina	Promoción religiosa de obras sociales y seguridad
Inauguración del barrio Nicolás Mihanovich	Ídem	Ídem
Mansión de flores	Ídem	Ídem
Inauguración del Instituto Técnico Femenino	Ídem	Ídem
La obra cultural de los salesianos en la Argentina. Todos sus establecimientos educacionales	Congregación Salesiana	Promoción religiosa educativa
Colegios de María Auxiliadora	Ídem	Ídem

Colegios maristas	Congregación de los Hermanos Maristas	Ídem
El Champagnat	Ídem	Ídem
La obra social de la Unión Católica Argentina	Unión Popular Católica Argentina	Promoción religiosa de obras sociales
Colegio San José	Congregación de los Hermanos Maristas	Promoción religiosa educativa
La obra de los españoles en la Argentina	Asociación Patriótica Española	Relaciones con España
El Escudo Nacional Argentino	Liga Patriótica Argentina	Promoción del patriotismo y la identidad
El día de la tradición	Federación Gaucha	Promoción de los valores nacionales
Lecciones polo por el campeón argentino Luis Lacey	Asociación Argentina de Polo	Promoción de deportes
Hacia un nuevo mundo (sonora)	Partido Socialista Argentino	Propaganda política
Nuestro destino (doctor Alfredo Palacios) (sonora)	Ídem	Ídem
El trabajo nacional. Nicolás Repetto	Ídem	Ídem
El mundo en cadenas. Américo Ghioldi	Ídem	Ídem
La idea socialista. A. Castiñeiras	Ídem	Ídem
Queremos el gobierno de la ciudad. Concejal Zavala Vicondo (sonora)	Ídem	Ídem
*Proclamación de la fórmula presidencial De la Torre-Repetto**	Alianza Demócrata Socialista	Propaganda política demócrata-socialista

* Filme donado en 1990 al Archivo General de la Nación (a través del profesor Miguel Unamuno) por el ingeniero Mario Salomone (Casa Museo Dr. Alfredo Palacios).

Conferencia del diputado nacional Mario N. Antelo (sonora)	Ídem	Ídem
Conferencia del diputado nacional Julio Noble (sonora)	Ídem	Ídem
Proclamación de la fórmula Yrigoyen-Luna	UCR yrigoyenista	Propaganda política
Proclamación de la fórmula Yrigoyen-Beiró	Ídem	Ídem
Yrigoyen asume la primera magistratura del país	Ídem	Ídem
La Prensa	La Prensa	Promoción institucional
La Nación	La Nación	Ídem
La Razón	La Razón	Ídem
Caras y Caretas	Caras y Caretas	Ídem
La industria en la Argentina	Unión Industrial Argentina	Promoción industrial, empresarial
Primera exposición de la industria argentina	Ídem	Ídem
El despertar del campo	Asociación de Cooperativas Argentinas	Ídem
Defensa del agro	Ídem	Ídem
El pool *argentino de granos*	Ídem	Ídem
La cooperación agraria en Tancacha	Ídem	Ídem
Cooperativistas agrarios de Leones inauguran su elevador	Ídem	Ídem
Inauguración del elevador cooperativo de General Paz	Ídem	Ídem
Inauguración del elevador cooperativo de General Rojo	Ídem	Ídem
La cooperación reúne a los agrarios de Armstrong	Ídem	Ídem

*El general Uriburu inaugura el primer elevador terminal de granos en el puerto de Rosario**	Ídem	Ídem
Ganadería argentina (educacional)	Sociedad Rural Argentina	Promoción de la corporación ganadera
Exposición internacional de ganadería en Palermo	Ídem	Ídem
Campeonato Suamericano de Atletismo en Buenos Aires	Federación Atlética Argentina	Promoción del deporte
Campeonato Sudamericano de Atletismo en Buenos Aires	Ídem	Ídem
El gran desfile de rodados y la exposición del Touring Club	Touring Club Argentino	Ídem
Mendoza a Italia	Colectividad italiana en Mendoza	Promoción de la institución
De la simiente itálica	Colectividad italiana al príncipe Humberto de Saboya	Ídem

* Primer filme sonoro de actualidades realizado en la Argentina.

Bibliografía

1) Historia argentina

Historia política y social

ARICÓ, J. (1999), *La hipótesis de Justo. Escritos sobre el socialismo en América Latina*, Buenos Aires, Sudamericana.

BOTANA, N. (1977), *El orden conservador*, Buenos Aires, Hyspamérica.

BUCHRUCKER, C. (1987), *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana.

CIRIA, A. (1985), *Partidos y poder en la Argentina moderna (1930-1946)*, Buenos Aires, Hyspamérica.

COCA, J. (1961), *El contubernio*, Buenos Aires, Coyoacán.

DEVOTO, F. y G. ROSOLI (1985), *La inmigración italiana en la argentina*, Buenos Aires, Biblos.

DI TELLA, T. (1993), *Historia argentina desde 1830 hasta nuestros días*, Buenos Aires, Troquel.

FLORIA, C. y C. GARCÍA BELSUNCE (1993), *Historia de los argentinos*, Buenos Aires, Larousse

GUTIÉRREZ, L. y L.A. ROMERO (1995), *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana.

HALPERÍN DONGHI, T. (1980), "Un nuevo clima de ideas", en *Argentina del 80 al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana.

LETTIERI, A. (1998), *Ciudadanía y legitimidad (1916-1955)*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

LUNA, F. (1954), *Yrigoyen*, Buenos Aires, Hyspamérica.

MALLIMACI, F. (1992), "El catolicismo argentino desde el liberalismo integral a la hegemonía militar", en *500 años de cristianismo en la Argentina*, Buenos Aires, CEHILA.

MATSUSHITA, H. (1986), *Movimiento obrero argentino (1930-1945)*, Buenos Aires, Hyspamérica-Nueva Visión.

NAVARRO GERASSI, M. (1968), *Los nacionalistas*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.

PASSALACQUA, E. (1975), "El yrigoyenismo (1916-1930)", en *Todo es Historia*, Nº 100, septiembre.

POTASH, R. (1984), *El ejército y la política en Argentina (1928-1945)*, Buenos Aires, Sudamericana.
PRIETO, A. (1988), *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires Sudamericana.
QUATTROCCHI WOISSON, D. (1995), *Los males de la memoria*, Buenos Aires, Emecé.
RAPOPORT, M. *et al.* (2000), *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires, Macchi.
RINS, C. y M.F. WINTER (1996), *La Argentina, una historia para pensar (1776-1996)*, Buenos Aires, Kapelusz.
ROCK, D. (1992), *El radicalismo argentino (1890-1930)*, Buenos Aires, Amorrortu.
ROMERO, L.A. (1974), "El surgimiento y la llegada al poder", en *El radicalismo*, Buenos Aires, CEPE.
ROUQUIÉ, A. (1981), *Poder militar y sociedad política en la Argentina*, t. I (hasta 1943), Buenos Aires, Emecé.
SÁBATO, J. (1991), *La clase dominante en la argentina moderna. Transformación y características*, Buenos Aires, Imago Mundi-CISEA, 2ª ed.
SANGUINETTI, H. (1975), "Los socialistas independientes, una esperanza frustrada", en *Todo es Historia*, Nº 101.
– (1981), *Los socialistas independientes*, Buenos Aires, El Jilguero.
SARLO, B. (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Nueva Visión.
SCOBIE, J. (1986), *Buenos Aires, del centro a los barrios (1880-1910)*, Buenos Aires, Solar.
TERÁN, O. (1987), *Positivismo y nación en la Argentina*, Buenos Aires, Puntosur.
VIÑAS, I. (1981), "Los orígenes del radicalismo", en *El país de los argentinos*, Madrid, Alianza.

Historia agraria

ANSALDI, W. (1991), "Hipótesis sobre los conflictos agrarios pampeanos", en *Ruralia*, Nº 2, Buenos Aires.
ARCONDO, Q. (1980), "El conflicto agrario argentino de 1912. Ensayo de interpretación", en *Desarrollo Económico*, Nº 79, Buenos Aires.
BARSKY O. y J. GELMAN (2001), *Historia del agro argentino*, Buenos Aires, Grijalbo-Mondadori.
BARSKY, O. y A. PUCCIARELLI (1991), "Cambios en el tamaño y en el régimen de tenencia de las explotaciones agropecuarias pampeanas", en *El desarrollo agropecuario pampeano*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano-INDEC-INTA-IICA.
BARTOLOMÉ, L. (1975), "Colonos, plantadores y agroindustrias. La explotación agrícola familiar en la provincia de Misiones", en *Desarrollo Económico*, Nº 58, Buenos Aires.
BOGLICH, J. (1927), *La cuestión agraria*, Buenos Aires, Claridad.
DIECIDUE, A. (1969), *Netri, líder y mártir de una gran causa*, Rosario, Federación Agraria Argentina.

FERRARO, R. (1974) "El grito de Alcorta en Córdoba", en *Todo es Historia*, N° 86, Buenos Aires.
FERRER, A. (1983), *La economía argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1ª ed.
GIMÉNEZ ZAPIOLA, M. (comp.) (1975), *El régimen oligárquico hasta 1930*, Buenos Aires, Amorrortu.
GIRBAL DE BLACHA, N. (1988), *Estado, chacareros y terratenientes. (1916-1930)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
GRELA, P. (1971), "El grito de Alcorta. La rebelión campesina de 1912", en *Todo es Historia*, N° 54, Buenos Aires.
– (1985), *El grito de Alcorta*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
KLEIN, H. (1981), "La integración de italianos en la Argentina y los Estados Unidos: un análisis comparativo", en *Desarrollo Económico*, N° 81.
LLOVET, I. (1992), "Clasificación socioeconómica de explotaciones agropecuarias en la región pampeana", en C. Peón (comp.), ob. cit.
MARTÍNEZ NOGUEIRA, R. (1985), *Las organizaciones corporativas del sector agropecuario. Notas para un ensayo interpretativo de sus comportamientos*, Buenos Aires, CISEA.
MOYANO WALKER, M. (1991), "Organización popular y conciencia cristiana: el movimiento rural de Acción Católica Argentina", tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Luján.
MURMIS, M. (1992), "Tipologías de pequeños productores campesinos en América", en C. Peón (comp.), ob. cit.
NEWTON, J. (1966), *Historia de la Sociedad Rural Argentina en el Centenario de su fundación*, Buenos Aires, Goncourt.
PEÓN, C. (comp.) (1992), *Sociología rural latinoamericana: hacendados y campesinos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
ROCK, D. (1992), *El radicalismo argentino (1890-1930)*, Buenos Aires, Amorrortu.
SMITH, P. (1983), *Carne y política en la Argentina. Los conflictos entre los* trusts *anglonorteamericanos y nuestra soberanía*, Buenos Aires, Paidós.
SOLBERG, C. (1975), "Descontento rural y política agraria en Argentina (1912-1930)", en M. Giménez Zapiola (comp.), ob. cit.
WOLF, E. (1978), *Los campesinos*, Barcelona, Labor.

Publicaciones periódicas y revistas de tema agrario

Anales de la Sociedad Rural Argentina, N° 9, 1° de mayo de 1921, 1° de agosto de 1921, 1° de septiembre de 1921.
Desarrollo Económico, N° 79, 1980.
Suplemento de *Clarín* en homenaje al 108° Aniversario. Exposiciones de la Sociedad Rural Argentina.
La Tierra, 1920-1922.
Ruralia, N° 58, 1975.

2) Historia y cine

AUMONT, J. y M. MARIE (1993), *Análisis del film*, Buenos Aires, Paidós.
AUMONT, J. *et al*. (1983), *Estética del cine*, Buenos Aires, Paidós.
BARNOUW, E. (1995), *El documental. Historia y estilo*, Buenos Aires, Gedisa.
BARRIOS BARÓN, C. (1962), "Monsieur Py. Primer cinematografista profesional de la República Argentina", en *Lyra*, año XX, N° 186.
BURCH, N. (1995), *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.
BURUCÚA, J.E. (comp.) (1999), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Barcelona, Sudamericana.
CALLEGARI, H. (2000), "Federico Valle, una vida de película", en *Historia de la Ciudad*, año I, N° 3, marzo.
CAMPODÓNICO, H. (1999), "El Estado y el cine argentino", en *La Mirada Cautiva*, año I, N° 2, junio.
CANETO, G. *et al*. (1996), *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*, Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina.
CAPARRÓS LERA, J.M. (1997), "Cine e historia. Una propuesta de docencia e investigación", en *Anthropos. Huellas del conocimiento*, N° 175, Barcelona.
CHAS DE CRUZ (1967), "Don Federico Valle: suceda lo que suceda, sonría", en *Lyra*, número extraordinario.
CHOLAKIAN, D. (1998), "Huellas del nacionalismo en la cinematografía argentina", mimeo, UBACyT.
CENTRO DE INVESTIGACIONES DE LA HISTORIA DEL CINE ARGENTINO (1958), *Reseña biográfica: la época muda del cine argentino*, Buenos Aires, 2ª ed.
CIRIA, A. (1995), *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*, Buenos Aires, De la Flor.
COUSELO, J.M. (s/f), "Aquellos tiempos del biógrafo" (folleto), Museo Municipal del Cine "Pablo Ducrós Hicken".
– *et al*. (1994), *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
DEL PINO, D. (1996), "Entre los hielos de las Orcadas", en *Todo es Historia*, N° 349, agosto.
DI NÚBILA, D. (1959), *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Shapire.
– (1967), "El primer semanario cinematográfico de Latinoamérica. *Film Revista Valle*", en *Lyra*, número extraordinario.
– (1996), *Cuando el cine fue aventura. El pionero Federico Valle*, Buenos Aires, El Jilguero.
DICHIARA, R. (1996), *El cine mudo argentino. Las películas existentes en el archivo de Florencio Varela*, s/e (prólogo de D. Di Núbila).
DONNATELLO, L.M, A. VOGEL y S. BRUNO (1999), "La Sociedad de Beneficencia de la Capital", mimeo, UBACyT.
ESPAÑA, C. (2001), *Cine argentino*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
FERNÁNDEZ, M.L. (1998), "El cinematógrafo y sus espectadores", mimeo, UBACyT.
FERRO, M. (1977), *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
– (1980), *Cine e historia*, Madrid, Gili.
FORD, A. y J.B. RIVERA (1985), "Los medios masivos de comunicación en la Ar-

gentina", en A. Ford, J.B. Rivera y E. Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires Legasa,

GARCÍA CANCLINI, N. (1991), "El porvenir del pasado", en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.

GROSSI, E.A. (1983), "Quirino Cristiani: el argentino que inventó los dibujos animados", archivo de sobres del Museo Municipal del Cine "Pablo Ducrós Hicken", Pieza N° 2988.

JITRIK, N. (1959), *Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

KOHEN, H. (1994), "1900-1920. Cine, política y negocios. Los primeros años", en *Film*, N° 10, noviembre.

– (1997), "Patrocinio, colección y circulación de las artes", en XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, Universidad Autónoma de México.

KRACAUER, S. (1960), *Theory of Film*, Nueva York, Oxford University Press.

LOBATO, M.Z. (2000), "El cine en la narrativa nacional: *En pos de la tierra* y la movilización chacarera de 1921", en *Entrepasados*, N° 18-19.

MALLIMACCI, F. e I. MARRONE (comps.) (1997), *Cine e imaginario social*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC.

MARRONE, I. y M. FRANCO (2001), "La idea de Nación en la prensa filmada y el documental en Argentina. 1897-1943", en *Boletín de Historia del FEPAI* (Fundación para el Estudio del Pensamiento Argentino e Iberoamericano), año XVIII, N° 37, 2° semestre.

MONTERDE, J.E. (1986), *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona, Laia.

MUSEO MUNICIPAL DEL CINE "PABLO C. DUCRÓS HICKEN" (1980), *Breve antología de los pioneros. Aquellos tiempos del biógrafo*, Buenos Aires.

NICHOLS, B. (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.

PUJOL, S. (1989), "Los porteños y el cine mudo: un amor a primera vista", en *Todo es Historia*, N° 259, Buenos Aires.

– (1994), *Valentino en Buenos Aires. Los años 20 y el espectáculo*, Buenos Aires, Emecé.

PRIETO, A. (1988), *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires Sudamericana.

REQUENI, A. (1962), "Las primeras salas del cinematógrafo en Buenos Aires", en *Lyra*, año XX, N° 186, Buenos Aires.

REYNES, L. (1937), *El problema del cinematógrafo para los niños*, Buenos Aires, separata del Congreso de la Nación Argentina.

RIVERA, J.B. y E. ROMANO (1987), "Sobre maneras de pensar la prensa periódica", en *Claves del periodismo, organización actual*, Buenos Aires, Tarso.

ROMANO, E. (1991), *Literatura/Cine argentino sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires, Catálogos.

ROSENSTONE, R. (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel.

SAÍTTA, S. (1998), *Regueros de tinta. El diario* Crítica *en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana.

SARLO, B. (1992), *La imaginación técnica. Sucesos modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.

SORLIN, P. (1985), *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica.
TRANCHINI, E. (2000), "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista (1915-1945)", en *Entrepasados*, Nº 18-19, Buenos Aires.
ULANOVSKY, C. (1997), *Paren las rotativas*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
VIGO, J. (1930), "El punt de vista documentat en la presentación del film *A propósito de Niza*", en *Antología de textos i manifestos cinematogràfics*, vol. I (selección presentada por María Antonia Aloguin, José E. Monterde y Esteve Riambau), Barcelona, Robrenyo, 1978.
WOLF, S. (1996), "El periodismo cinematográfico: construcción de los públicos cinematográficos en la década del 20", tesina de licenciatura, carrera de Comunicación Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
ZILBERMAN, L. y M. PAIS ANDRADE (1999), "El imaginario social y el cine de Federico Valle", mimeo, UBACyT.

3) Proyectos de leyes de cine

BARD, L. *Proyecto de Ley. 18 de septiembre de 1929*, Reunión Nº 44, Cámara de Diputados de la Nación.
VILLAFAÑE, B., *Proyecto de ley 26 de junio de 1934*, Reunión Nº 16, Cámara de Senadores de la Nación.
AMADEO Y VIDELA, D., *Proyecto de ley 21 de agosto de 1935*, Reunión 23, Cámara de Diputados de la Nación.
SÁNCHEZ SORONDO, M., *Proyecto de Ley de creación del Instituto cinnematográfico del Estado*, 27 de septiembre de 1938. Cámara de Diputados de la Nación.

4) Diarios y revistas de difusión de cine y crítica cinematográfica

Boletín de Propaganda de Cinematografía Valle. Archivo de sobres del Museo Municipal de Cine "Pablo Ducrós Hicken", 1927.
Caras y Caretas, 1919 (críticas cinematográficas a cargo de León de Aldecoa [Horacio Quiroga]).
Crítica, 1920.
La película, año XV, Nº 754, 5 de marzo de 1931, y Nº 755, 12 de marzo de 1931.
Los Principios, 3 de marzo de 1931.
Lyra, 1967, número extraordinario dedicado al cine.
Phillips, Nº 16, agosto de 1929. Archivo de sobres del Museo Municipal de Cine "Pablo Ducrós Hicken".
Primeras vistas. La Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata (1902), editada por Casa Lepage, Nº 102, febrero de 1908.
Semanario, Nº 745, 1º de enero de 1931.

5) Películas documentales actuales sobre estas vistas

Máximas vistas - Max y más vistas (1996), dirigida por Claudia Ataniya y Mariano Terza.
Luna y misterio (2000), dirigida por Constanza Villagra y Sebastián Heredia, UBACyT.

6) Sociología y cultura

ANDERSON, B. (1991), *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica.
BACZKO, B. (1991), *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión.
BOURDIEU, P. (1982), *El campo intelectual y el campo del poder*, México, Folios.
– (1984), *Sociología y cultura*, México, Grijalbo.
BURKE, P. (1986), *Enfoques oblicuos a la historia de la cultura popular*, México, Fondo de Cultura Económica.
DA VEGA CENTENO, I. (1991), *Aprismo popular, cultura religión y política*, Lima, Tarea.
DURKHEIM, É. (1973), *De la división del trabajo social*, Buenos Aires, Shapire.
GELLNER, E. (1988), *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza.
HALPERÍN DONGHI, T. (1969), *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza.
HOBSBAWM, E. (1991), *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Barcelona, Crítica.
JAMESON, F. (1992) *Late marxism*, Londres, Verso.
LEGOFF, J. (1991), *Pensar la historia*, Buenos Aires, Paidós.
MARÍ, E. (1988), "El poder y el imaginario social", en *La Ciudad Futura*, Nº 11.
SMITH, A.D. (1991), *La identidad nacional*, Madrid, Trama.
WILLIAMS, R. (1977), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.
WEBER, M. (1982), *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica.
WESCHLER, D. (1999), "Impacto y avances de una modernidad en los orígenes", en *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana.

7) Documentación de propaganda

Documento reservado: "Proyecto Antimarxista", 8 de febrero de 1934. Archivo General de la Nación.

8) Sobre metodología de la investigación y análisis de discurso

BAL, M. (1994), *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Barcelona, Cátedra, 4ª ed.

BARTHES, R. (1995), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. La escritura de lo visible*, Buenos Aires, Paidós.
GALLART, M.A (1993), "La integración de métodos y la metodología cualitativa. Una reflexión desde la práctica de la investigación", en F. Forni *et al.*, *Métodos cualitativos II. La práctica de la investigación*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
GEERTZ, C. (1973), *The interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books.
HIDALGO, C. (1993), *Leyes sociales, reglas sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
KLIMOVSKY, G. y C. HIDALGO (1998), *La inexplicable sociedad. Cuestiones de epistemología de las ciencias sociales*, Buenos Aires, AZ Editora.
QUIVY, R. y L. van CAMPENHOUDT (1992), *Manual de investigación en ciencias sociales*, México, Limusa, 1ª reimpr.
RIESSMAN, C. (1993), *Narrative analysis. Qualitative Research Methods*, Londres, Sage.
SCHUSTER, F. (1992), *El método en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
VAN DIJK, T.A. (1996), *La noticia como discurso, Comprensión, estructura y producción de la información*, Buenos Aires, Paidós.
VASILACHIS, I. (1992), *Métodos cualitativos II*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
VERÓN, E. (1987), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa.

Irene Marrone

Imágenes del mundo histórico

IDENTIDADES Y REPRESENTACIONES EN EL NOTICIERO Y EL DOCUMENTAL EN EL CINE MUDO ARGENTINO

Entre 1920 y 1930 Cinematografía Valle y Cinematografía Max Glücksmann realizan una inmensa producción de filmes documentales de propaganda institucional. Estas cintas –de las que hoy conservamos una pequeña parte– atesoran valiosas imágenes del mundo "real", pedazos de historia viva de las que se nutre la iconografía nacional y de las que desconocemos su sentido histórico.

La pregunta sobre el sentido que guió la investigación en un principio derivó hacia un estudio más amplio que atañe a las prácticas culturales y su relación con los procesos identitarios en el contexto de modernización periférica. El interés se deslizó hacia el estudio de la relación entre la construcción del discurso documental fílmico institucional, el mundo de representaciones que elabora y el sentido de sus prácticas en la configuración de un nuevo tipo de ordenamiento social y político.

Estos filmes se propusieron modelar una mentalidad más conservadora y progresista a la vez, y cumplieron un doble papel identitario: potenciar la pertenencia a la nación a partir de proponer la inclusión social en alguna institución, sea corporativa, política o puramente económica.

Irene Marrone es docente e investigadora en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Ha compilado, junto con Fortunato Mallimaci, el libro *Cine e imaginario social*, en 1997.



Editorial Biblos

Archivo General de la Nación
República Argentina

